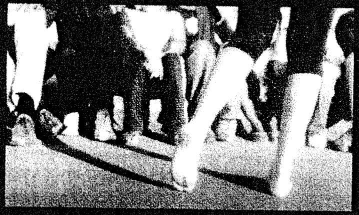
O teatro de rua sempre ocupou lugar secundário no panorama da história do teatro, e ainda são escassos os estudos que o privilegiam. No entanto, essa modalidade teatral representa uma forma de espetáculo que não pára de ganhar importância entre realizadores brasileiros.

Este livro contribui para o aprofundamento dos estudos sobre o trabalho dos artistas da rua, uma das mais significativas manifestações cênicas da contemporaneidade.



EDITORA HUCITEC
PARA VOCÊ LER E RELER
35
1971 2006

CENTRAL 1999594

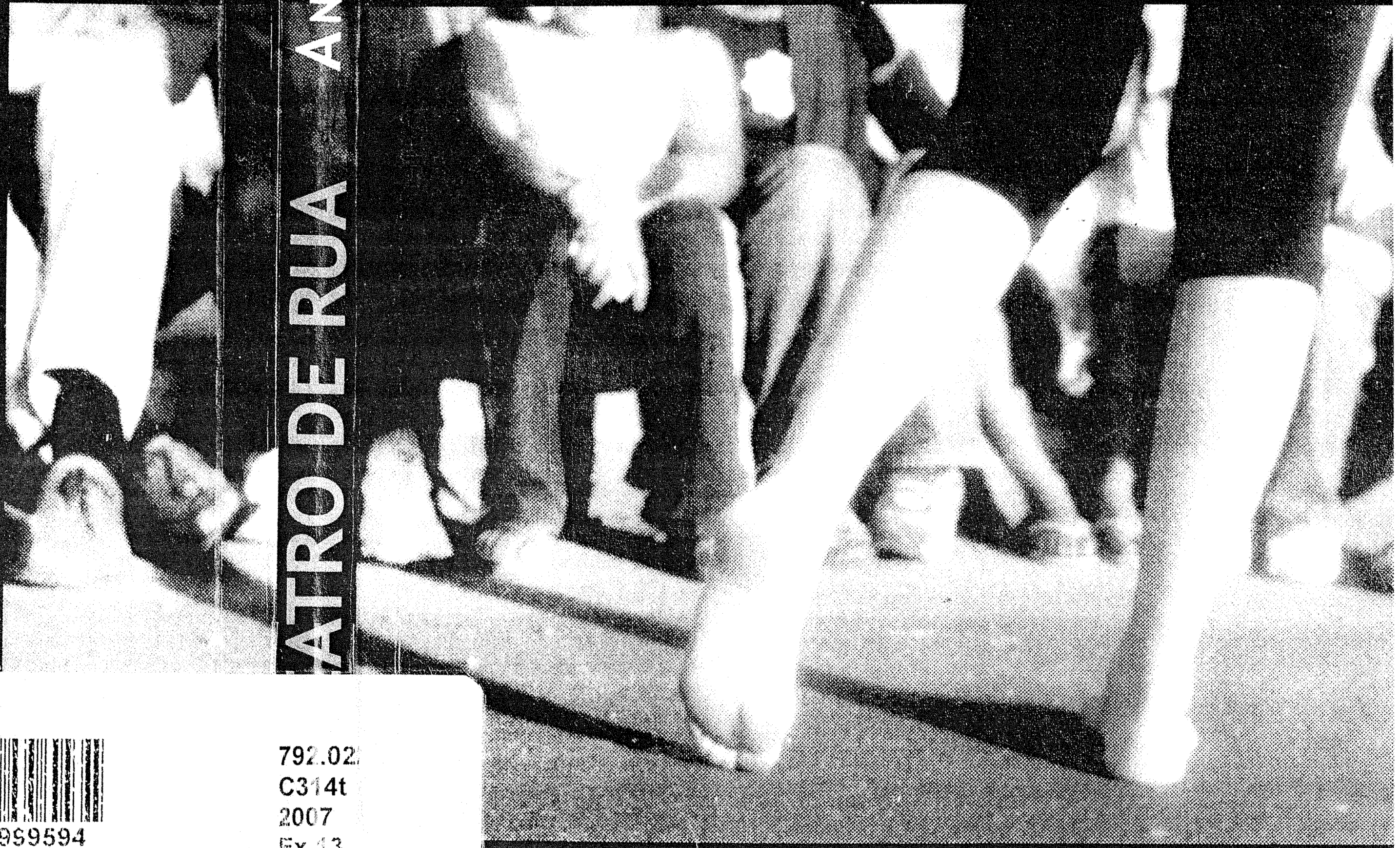
792.02
C314t
2007
Ex.13

Projeto realizado com apoio:
PAC
PROGRAMA DE AÇÃO CULTURAL
SECRETARIA DE
ESTADO DA CULTURA
GOVER
SÃO PAULO

9 788560 438020

ATRO DE RUA

ANDRÉ CARREIRA



ANDRÉ CARREIRA

TEATRO DE RUA

Brasil e Argentina nos anos 1980

A PAIXÃO NO ASFALTO

EDITORA HUCITEC

TEATRO

TÍTULOS PUBLICADOS

À Prova de Fogo, Consuelo de Castro
Murro em Ponta de Faca, Augusto Boal
Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular, Augusto Boal
Fábrica de Chocolate, Mário Prata
Teatro em Pedaços, Fernando Peixoto
Tupac Amaru, Oswaldo Dragún
Pensão Liberdade, Grupo de Teatro Forja (Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema)
Pesadelo, Grupo de Teatro Forja
Vassa Geleznova, M. Górki
Diálogo Sobre a Encenação: um Manual de Direção Teatral, Manfred Wekwerth
Berliner Ensemble: 35 Anos — um Trabalho Teatral em Defesa da Paz, Klaus-Dieter Winzer
Teatro em Movimento, Fernando Peixoto
Teatro de Augusto Boal 1 (A Revolução na América do Sul, As Aventuras do Tio Patinhas, Murro em Ponta de Faca)
Textos para Televisão, Gianfrancesco Guarnieri
Teatro de Heiner Müller (Mauser, Hamlet-Máquina, A Missão, Quarteto)
Teoria e Prática do Teatro, Santiago García
Teatro em Questão, Fernando Peixoto
Teatro de Augusto Boal 2 (Histórias de Nuestra América, A Lua Pequena e a Caminhada Perigosa e Torquemada)
Um Mês no Campo, Ivã Turgueniev
Além das Ilhas Flutuantes, Eugenio Barba
Ator e Método, Eugênio Kusnet
Teatro e Estado: as Companhias Oficiais de Teatro no Brasil — História e Polêmica, Yan Michalsky & Rosyane Trotta
Teatro de Osvaldo Dragún (Milagre no Mercado Velho, Ao Violador, Voltar Para Havana, Os Alpinistas)
Um Teatro Fora do Eixo, Fernando Peixoto
O Negro e o Teatro Brasileiro, Miriam Garcia Mendes
Ay, Carmela!, José Sanchis Sinisterra
A Canoa de Papel, Eugenio Barba
Teatro de Bernard-Marie Koltès (Roberto Zucco, Tabataba, O Retorno ao Deserto, Na Solidão dos Campos de Algodão, Combate de Negro e de Cães)
A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral, Eugenio Barba & Nicola Savarese
Ziembinski e o Teatro Brasileiro, Yan Michalski
Glauce Rocha: a Atriz que Recusou o Estrelato, José Octávio Guizzo
A Mochila do Mascate, Gianni Ratto
Divers/idade, Nelson de Sá
As Trombetas de Jericó: Teatro das Vanguardas Históricas, Silvana Garcia
Giramundo: Myrian Muniz – o Percurso de Uma Atriz, Maria Thereza Vargas (org.)
Brecht no Teatro Brasileiro, Kathrin Sartingen
Teatro de Rua, Fabrizio Cruciani & Clelia Falletti
O Parto de Godot e Outras Encenações: a Rubrica Como Poética da Cena, Luiz Fernando Ramos
Dança e Mundialização: Política de Cultura no Eixo Brasil-França, Cássia Navas
Vianinha: um Dramaturgo no Coração de Seu Tempo, Rosangela Patriota
Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação, Ciane Fernandes
As Imagens de um Teatro Popular, Julián Boal
Osmar Rodrigues Cruz: Uma Vida no Teatro, Osmar Rodrigues Cruz & Eugênia Rodrigues Cruz
Uma Cena Brasileira, Samir Yazbek
Teatro em Aberto, Fernando Peixoto
A Pedagogia do Espectador, Flávio Desgranges
Teatro Começo Até. . ., Ittala Nandi
Encenação em Jogo: Experimento de Aprendizagem e Criação do Teatro, Marcos Bulhões
O Teatro de Rua (Brasil e Argentina nos Anos 1980): Uma Paixão no Asfalto, André Carreira
Da Minha Janela Vejo. . . Relato de uma Trajetória Pessoal de Pesquisa no Lume, Ana Cristina Colla
Tal Qual Apanhei do Pé: uma Atriz do Lume em Pesquisa, Raquel Scotti Hirson
Café com Queijo: Corpos em Criação, Renato Ferracini
Corpos em Fuga, Corpos em Arte, Renato Ferracini (org.)
O Ator Vivo: Uma Abordagem Reichiana Para a Arte do Ator, Zeca Sampaio
Teatro de Rua: Princípios, Elementos e Procedimentos, Rubens José Souza Brito
A Expressão Dramática, Ruggero Jacobbi

SÉRIE PEDAGOGIA DO TEATRO
direção de Flávio Desgranges

A Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo, Flávio Desgranges
Drama Como Método de Ensino, Beatriz Cabral
As Regras do Jogo: A Ação Sociocultural em Teatro e o Ideal Democrático, Suzana Schmidt Viganó
Pequenos Espetáculos da Memória: Registro Cênico-Dramatúrgico de Uma Trupe de Mulheres Idosas, Beatriz Pinto Venâncio
Teatro e Prisão: Dilemas da Liberdade Artística, Vicente Concílio

O TEATRO DE RUA
(Brasil e Argentina nos anos 1980)
UMA PAIXÃO NO ASFALTO

ANDRÉ CARREIRA

O TEATRO DE RUA
(Brasil e Argentina nos anos 1980)
UMA PAIXÃO NO ASFALTO

AC0004685
Ex 13
[illegible]

BIBLIOTECA
UFAC

ADERALDO & ROTHSCHILD EDITORES
São Paulo, 2007

© 2005, de André Luiz Antunes Netto Carreira.
© 2007, desta edição, de
Aderaldo & Rothschild Editores Ltda.
Rua João Moura, 433
05412-001 São Paulo, Brasil
Tel./Fax: (55 11)3083-7419
(55 11)30609273 (atendimento ao Leitor)
lerereler@hucitec.com.br
www.hucitec.com.br

Assessoria editorial
Mariana Nada

Projeto realizado com apoio:

PAC
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO

CIP-Brasil. Catalogação-na-Fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ

C31t

Carreira, André, 1960-
Teatro de rua : (Brasil e Argentina nos anos 1960): uma paixão no asfalto / André Carreira ; [tradução de André Carreira]. – São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ltda., 2007.
216p. : il. – (Teatro ; 49)

Tradução de: El teatro callejero en la Argentina y en el Brasil democráticos de la década del 80.
Anexo
Inclui bibliografia
ISBN 978-85-060438-02-0

1. Teatro de rua – Argentina. 2. Teatro de rua – Brasil. 3. Teatro e sociedade. 4. Teatro – Aspectos políticos. I. Título. II. Série.

06.1807.
CDD 792.098
CDU 792(8)

> *A queda do Império Romano e a agitação confusa da Idade das Trevas nos impede reivindicar uma tradição, stricto sensu, da vida da rua, mas o fato de que certas características re-emergem em nossas cidades modernas sugere que o entretenimento da rua é um desses traços que tendem a surgir, como a usura, a prostituição, o crime e a pobreza, onde quer que vilas se transformem em cidades.*
>
> — Cohen e Greenwood

Dedico este livro à memória de
Cristina,
meu amor.

Agradecimentos

Ao Professor Dr. Francisco Javier, pesquisador e diretor teatral a quem devo não somente pela orientação rigorosa, como também por uma nova visão sobre o fenômeno teatral por sua generosidade intelectual.

A todos os diretores e atores de rua que não tiveram dúvidas em abrir seus arquivos e responder às minhas perguntas.

A Ian Michalski, que, pouco antes de falecer, me auxiliou na elaboração do meu projeto de pesquisa.

A Teodoro Klein que, com informações preciosas, me ajudou a compreender melhor a história do teatro do Rio de La Plata.

Ao Professor B. de Paiva que apoiou o financiamento do meu projeto de doutorado.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa de estudo que me permitiu dedicação integral à pesquisa.

SUMÁRIO

PÁG.

PRIMEIRA PARTE

Introdução 15

Capítulo 1
A RUA COMO ESPAÇO TEATRAL:
O LUGAR DA TRANSGRESSÃO 29

Capítulo 2
DELIMITAÇÃO DO CONCEITO DE TEATRO DE RUA . 43

Capítulo 3
A SOCIEDADE E O TEATRO DE RUA . . . 55

SEGUNDA PARTE

Capítulo 4
O TEATRO DE RUA NA ARGENTINA E NO BRASIL . 73

Capítulo 5
COMPARAÇÕES ENTRE OS DOIS SISTEMAS TEATRAIS DE
RUA 141

ICONOGRAFIA . . . . *entre páginas* 176 *e* 177

PALAVRAS FINAIS 177

BIBLIOGRAFIA 187

ANEXO
BREVE PANORAMA DO TEATRO DE RUA NO OCIDENTE . 197

PRIMEIRA PARTE

INTRODUÇÃO

Este livro nasceu da pesquisa realizada no marco do meu doutorado em Teatro na Universidad de Buenos Aires[1] onde contei com a orientação do Professor Francisco Javier.

Como realizador de teatro de rua busquei, por meio de uma pesquisa acadêmica, compreender melhor a relação do teatro de rua com o processo histórico do período imediatamente posterior ao fim das ditaduras militares do Brasil e da Argentina. Antes de realizar esta pesquisa já havia desenvolvido experiências cênicas relacionadas com o teatro de rua. Participei como ator num grupo de teatro de Brasília com o qual realizei breves performances de rua que faziam parte da divulgação do nosso trabalho,[2] posteriormente, entrei em contato em São Paulo com o grupos Viajou sem Passaporte que eventualmente utilizava a rua como espaço para performances. Alguns anos depois, já vivendo na Argentina, participei em atividades desenvolvidas por um grupo de artistas que apoiavam as Madres de la Plaza de Mayo e, posteriormente, organizei um grupo de teatro de rua com que realizei vários espetáculos com os quais concorri a diferentes festivais. A principal atividade deste grupo — Escena Subterránea[3] — foi e é criar espetáculos em âmbitos não teatrais com o objetivo de pesquisar a utilização de técnicas teatrais nos espaços inóspitos. Nossos espaços cênicos preferenciais são os vagões e plataformas dos metrôs.

---

[1] 1989-1994.

[2] Cia. Teatro dos Artistas Plásticos dirigida por Fernando Pinheiro Villar (1983-1984).

Foi a partir destes vínculos com as práticas teatrais de rua que senti a necessidade de realizar uma pesquisa sobre o teatro de rua relacionando minha experiência prática ao terreno da produção teórica. Em princípio, minha ambição era realizar uma pesquisa que abordasse o teatro de rua argentino surgido nos anos da democracia, mas relacionando-o essencialmente com o teatro dos anos 1960/1970. Posteriormente o pesquisador Ian Michalsky me sugeriu que ampliasse o tema da pesquisa fazendo um trabalho comparativo entre Argentina e Brasil, países tão próximos, mas que reconhecem seu mútuo desconhecimento no campo da cultura. Ian Michalsky me chamou a atenção sobre a importância que poderia ter para a crítica especializada brasileira um trabalho de tal natureza.

Procurei, então, um vínculo histórico comum aos dois sistemas teatrais, que pudesse utilizar como ponto de partida para a pesquisa. Percebi que um tema prioritário podia ser a relação do teatro de rua com os regimes ditatoriais que dominaram a vida política dos países citados nas décadas de 1960 e 1970.

Assim se forjou o projeto que deu origem a este texto.

A importância de pesquisar o teatro de rua no período mencionado reside no fato de que esta modalidade teatral representou uma clara tentativa de renovação das linguagens teatrais e das formas de produção.

Ambos os movimentos de teatro de rua significaram rupturas, em diferentes graus, com o modelo teatral dominante, e portanto se constituíram em alternativas para a transformação do teatro de ambos os países. Ainda que, no caso argentino, a experiência mostre o esgotamento momentâneo do movimento e no caso brasileiro se observe um crescimento ainda em processo, é possível afirmar que tais experiências contribuíram substancialmente com o desenvolvimento do teatro na democracia conquistando novos espaços e formando novos teatristas.

Curiosamente, qualquer pessoa que pretenda conhecer a história do teatro no Brasil e na Argentina, e consulte a vasta bibliografia disponível, pensará que o teatro de rua quase não existiu, pois este aparece, quando aparece, ocasionalmente mencionado na maioria das vezes como expressão ocasional de manifestações teatrais populares.

Essa marginalização provém basicamente das instituições culturais governamentais e dos meios de informação, e por incrível que pareça, também do próprio ambiente teatral. Uma consulta aos arquivos dos jornais mais importantes das grandes cidades argentinas e brasileiras demonstra que a chamada crítica especializada desconhece, na sua ampla maioria, a atividade teatral da rua.[4] Talvez este fato torne mais evidente a marginalidade do teatro de rua, pois é no mesmo contexto teatral que o teatro de rua ocupa ostensivamente um lugar muito desvalorizado.

Quando encontramos na tradicional coluna de críticas algum comentário sobre uma montagem teatral de rua, muito provavelmente ela fará uma referência a grupos estrangeiros, a um festival ou então será um texto que aborda o tema do teatro popular e citará como exemplo um ou dois espetáculos de rua. São contadas as vezes que se analisa um espetáculo de rua tal como se faz com uma montagem de um espetáculo instalado em uma sala. Para merecer um espaço nos jornais as montagens de rua devem conseguir antes enorme sucesso de público. Por isso, quase nunca o público é informado da estréia de uma montagem de rua por meio dos jornais de grande circulação.

---

[3] Grupo atualmente dirigido por Martín Joab.

[4] É curioso observar que a data simbólica do nascimento do teatro argentino seja considerada 1783, ano de fundação do Teatro de La Ranchería, mas o acontecimento que motivou a criação deste teatro foi justamente o sucesso, no ano anterior, de um espetáculo ao ar livre no espaço no qual depois foi construído o edifício do teatro anteriormente mencionado.

Uma das dificuldades para encontrar fontes de informação sobre o teatro de rua na ampla bibliografia sobre teatro é a ausência de uma conceitualização que delimite o fenômeno do ponto de vista da utilização do espaço, que considere a rua como espaço cênico[5] condicionante de novos procedimentos expressivos, estéticos, técnicos e ideológicos. É evidente que da parte dos críticos existe uma preocupação maior pela análise da ideologia dos trabalhos teatrais de rua, portanto os estudos sobre o desenvolvimento dos procedimentos técnicos e estéticos dos criadores ficam relegados a plano secundário. Como conseqüência, o teatro de rua, quando aparece como objeto de estudo, está apenas citado aqui e ali nos textos que abordam o tema do teatro popular.

A bibliografia disponível em português ou espanhol oferece escassa informação a respeito; importantes histórias do teatro argentino e brasileiro não fazem referência às modernas formas de teatro de rua.[6]

---

[5] Espaço cênico é, segundo expõe o Prof. Francisco Javier no seu livro *La Renovación del Espacio Escénico,* "o âmbito tridimensional onde transcorrem as ações de um espetáculo teatral protagonizadas pelo ator. [. . .] Se pode falar de espaço cênico como âmbito puramente físico, real, concreto, e se pode falar de espaço cênico da ficção, do volume pleno de significações num espaço determinado" — pp. 9/10. Buenos Aires: Fundación Banco de la Provincia de Buenos Aires, 1979.

[6] Ver as histórias de Luis Ordaz. *Aproximaciones a la trayectoria de la dramática argentina.* Ottawa: Girol Books, 1992. Osvaldo Pelletrieri. *Cien años de Teatro Argentino.* Buenos Aires: Galerna/IITCTL, 1990. Perla Zayas de Lima. *Relevamiento del Teatro Argentino (1943-1975).* Buenos Aires: Rodolfo Alonso, 1983. Décio de Almeida Prado. *Teatro Brasileiro.* São Paulo: Perspectiva, 1988. Sábato Magaldi. *Panorama do Teatro Brasileiro.* São Paulo: Difusão Européia do Livro, s.d. J. Galante de Sousa. *O teatro no Brasil.* Rio de Janeiro: INL, 1960.

O *Diccionario de Teatro* de Patrice Pavis, no verbete *teatro de rua* faz uma simples referência ao tema, sem aprofundar o que ele representa como fenômeno teatral.

Marco De Marinis, no seu livro *Nuevo Teatro (1947-1970),* descreve com detalhes a produção das vanguardas norte-americanas dos anos 1960/1970 que realizaram muitas experiências de teatro de rua. Mas, no que se refere a experiências européias, o autor somente menciona as experiências italianas, nas quais não aparecem as realizações de rua.

A coleção "Escenarios de Dos Mundos (Inventario Teatral de Iberoamérica)",[7] que no seu primeiro volume estuda a produção teatral do Brasil e da Argentina, não aborda as manifestações do teatro de rua.

Em *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular* de Augusto Boal, o teatro de rua aparece como uma modalidade do teatro popular. O livro menciona algumas formas de utilização de teatro de rua muito próximas ao *Agitprop,* mas a modalidade de teatro de rua não é tratada como uma técnica específica.

O sociólogo francês Jean Duvignaud no seu exaustivo estudo *Sociología del Teatro* analisa o desenvolvimento do teatro considerando o fenômeno de múltiplos aspectos, mas não menciona o teatro de rua moderno em nenhum momento, ainda que dedique todo um capítulo a analisar as implicações estéticas e sociais do aparecimento da sala teatral.

Como contrapartida dos exemplos citados temos o livro *O Teatro de Rua*[8] dos pesquisadores italianos Fabrizio Cruciani e Clelia Falletti totalmente dedicado a esta modalidade teatral. Este livro está conformado por diversos artigos de diferentes autores que analisam experiências isoladas e descrevem alguns espetáculos, além de reservar um amplo espaço aos grupos e encontros relacionados com o "Terceiro Teatro" de Eugenio Barba. Outro exemplo que cabe mencionar é o trabalho de Narciso Telles publicado em 2002 pela Editora Nativa (São Paulo), *O Teatro que caminha pelas ruas: a linguagem de teatro de rua do Grupo Revolucena*, fruto de uma dissertação de mestrado defendida na Uni-Rio.

---

[7] Editado pelo Centro de Documentación Teatral do Ministerio de Cultura de España, sob a direção de Moisés Pérez Coterillo. Os artigos estão assinados por diferentes críticos e pesquisadores dos respectivos países. Madri, 1986.

[8] Edição Hucitec.

Em inglês temos alguns títulos como *Street Theatre* de Bim Mason que propõe um panorama do teatro de rua de um ponto de vista das realizações européias. *Radical Street Performance* organizado por Jan Cohen-Cruz que establece reflexões sobre expressões diversas performances que tomam a rua como espaço. David Cohen & Ben Greenwood em *The Buskers (A History of Street Entertainment)*, abordam a diversidade dos espetáculos da rua com uma detalhada história do fenômeno. Já Oscar G. Brockett, na sua *History of the Theatre*, menciona espetáculos de rua como eventos relativos ao teatro anterior aos séculos XIX e XX, especialmente como parte do teatro medieval e dos primeiros anos da Renascença. Mas esse autor não faz referência às experiências feitas na rua tão importantes como o *Agit-prop* russo e as experiências norte-americanas dos anos 1970, como o Teatro Camponês de Luis Valdez, a San Francisco Mime Troupe, entre outros.

As revistas especializadas eventualmente têm dedicado espaço ao teatro de rua, algumas até chegaram a preparar números especiais sobre o tema. Mas ainda assim é evidente que existe um enorme vazio porque a informação é fragmentada e mantém ausentes os estudos consagrados integralmente a analisar o teatro de rua como modalidade com regras e códigos próprios.

Para a confomação de um marco de referência teórica da pesquisa parti do conceito do escritor e semiólogo francês Roland Barthes, que definiu o teatro como uma "espécie de má-

quina cibernética". . ."que envia mensagens simultâneas de ritmos diferentes". . ."uma polifonia informacional, e isso é a teatralidade: um espessor de signos" (Barthes, 1977, p. 309). Estudei o método de análise do espetáculo do professor francês Patrice Pavis, em cujo artigo "Del texto a la escena: un parto difícil" (1989) faz uma diferenciação entre representação e encenação: "a representação é tudo visível e audível na cena, mas que ainda não foi recebido e descrito como um sistema de sentidos". . ."a encenação definida como montagem de relações, num espaço e num tempo dados, de diversos materiais (sistemas sigificantes) em função do público. A encenação é uma noção estrutural, um objeto teórico e um objeto de conhecimento" (Pavis, 1989).

Deste último estudioso utilizei constantemente o *Diccionario del Teatro*, especialmente no que se refere à moderna terminologia da teoria teatral e também como fonte de informação sobre o modelo de análise semiótico.

As principais idéias que me levaram a afirmar a especificidade do teatro de rua surgiram do conceito de espaço cênico que propõe o professor Francisco Javier nos seus estudos sobre a metodologia da pesquisa, expressada nos seus livros *La renovación del espaço escénico* e *Los lenguajes del espectáculo teatral*, que diz que o espaço cênico é a primeira instância significante do espetáculo e tem diferentes níveis expressivos.

Partindo da compreensão do fenômeno teatral como uma totalidade expressiva me preocupava em aprofundar o estudo da relação deste com o contexto sociocultural. Foi no livro do sociólogo francês Jean Duvignaud, *Sociología del Teatro (Ensayo sobre las sombras colectivas)*, que estudei o conceito de "cerimônia social diferida" e a natureza dos vínculos existentes entre o fenômeno teatral e os fenômenos sociais.

O conceito de Jean Duvignaud que repercute neste trabalho e que resulta de primeira importância é o seguinte: o teatro não é um mero reflexo da realidade social, existe uma complexa relação entre os fenômenos sociais e a arte teatral, se observam múltiplas interferências em ambas as direções. Segundo a concepção de Duvignaud o teatro é um fenômeno no qual o conjunto das linguagens cênicas se relaciona com os fenômenos culturais, determinando interferências históricas e tendências estéticas e ideológicas. A obra de Duvignaud constituiu minha principal fonte a respeito da metodologia da história do teatro.

Os livros, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, do escritor russo Mikhail Bakhtin e *Cultura popular na Idade Moderna*, do historiador inglês Peter Burke, foram as principais referências a respeito das práticas teatrais que se podem considerar como as matrizes do moderno teatro de rua: a Commedia dell'Arte e o trabalho dos artistas ambulantes medievais.

Estes estudos foram meus modelos para a conformação de uma historiografia da cultura efêmera da rua, bem como para a análise da documentação e dados recolhidos dos grupos de teatro de rua.

Na primeira etapa do trabalho, empreguei como conceito básico "o fenômeno teatral enquanto espessor de signos" (Barthes) e considerei especialmente a natureza dos vínculos entre o teatro e a sociedade como uma relação dialética. Minha pesquisa prosseguiu com a análise do desenvolvimento histórico da atividade geral da rua.

Para melhor compreensão das particularidades do teatro de rua parti do estudo do espaço cênico desta modalidade teatral. Para isso recorri à história do desenvolvimento urbano centrando minha atenção na rua como espaço social. Do autor brasileiro Roberto Lobato Corrêa tomei o conceito seguinte: o desenvolvimento do desenho das ruas e seus usos se relacionam dialeticamente com os processos sociais predominantes. Uma vez mais voltei a Jean Duvignaud, na sua obra *El juego del juego* para descrever a criação do espaço lúdico e o comportamento humano nas instâncias do jogo, pois o teatro de rua se fundamenta na possibilidade de transformar o repertório de usos cotidianos da rua para criar uma situação lúdica.

Desde o princípio do processo de pesquisa tive interesse na existência do teatro de rua durante os regimes ditatoriais e nos períodos democráticos que os seguiram em ambos países. Estudei o processo de destruição cultural e a formação dos novos marcos culturais na Argentina e Brasil entre 1964-1985.

Também considerei a análise histórica proposta pelo estudioso argentino Isidoro Cheresky no livro *Crise e transformação dos regimes autoritários*. Este escritor estuda a relação dialética entre as pressões exercidas pela luta de classes e as necessidades estratégicas das diferentes burguesias. No ensaio *Cultura y política. Nuevos escenarios para América Latina*, o escritor argentino Néstor García Canclini descreve os mecanismos culturais profundos do processo de democratização e identifica os traços culturais autoritários das nossas sociedades. Ambos os autores — Isidoro Cheresky e Néstor García Canclini — descrevem estes processos históricos de uma perspectiva que situa o desenvolvimento dos nossos países numa situação periférica a respeito do capitalismo central.

Para ampliar a compreensão dos fenômenos políticos ditatoriais, estudei as características das ditaduras da Argentina e do Brasil; especialmente a utilização dos métodos de guerra civil que receberam o nome genérico de "terrorismo de Estado".

As principais fontes sobre a violência governamental foram as publicações realizadas por organizações de direitos humanos de ambos os países. Os documentos *Nunca Más* da Argentina e *Brasil: Nunca Mais*, foram as fontes básicas dos conceitos sobre violência do Estado. A partir do livro *Efectos psicológicos de la repressão política*, de Diana Kordon & Lucila Edelman, estudei as conseqüências da repressão política, e a psicologia das vítimas.

Do campo da psicanálise, estudei o conceito do "sinistro" — descrito por Sigmund Freud no seu livro homônimo —, como fenômeno que nasce de um profundo sentimento de angústia relacionado com o medo, e que, portanto, é gerador de situações de incerteza. Considerei este conceito fundamental para compreender e descrever o processo criador dos grupos de teatro de rua no período democrático da década de 1980. Um aspecto-chave deste processo foi a carência de modelos teatrais, gerada pela sistemática perseguição de que foram alvo os grupos de teatro de rua e o desaparecimento de grande parte deles.

Deste marco teórico surgiram minhas hipóteses de pesquisa: Se os grupos de teatro de rua de ambos países conseguiram expressar-se por meio de linguagens dramáticas renovadoras, é porque o exercício da liberdade e o ambiente da democracia os impulsionou a empreender caminhos distintos dos conhecidos, e porque estes últimos os obrigavam a reviver situações demasiado angustiantes. Se os grupos de teatro de rua da Argentina concretizaram uma experiência singular, é porque na tentativa de recuperar a memória histórica deram às experiências de teatro político que utilizaram espaços ao ar livre nos anos 1960/1970, um valor paradigmático. Se os grupos brasileiros puderam manter a tradição do teatro de rua é porque opuseram à violência institucional, expressões teatrais apoiadas no resgate da cultura regional como manifestação de liberdade.

O universo da pesquisa limitou-se à produção dramática dos grupos de teatro de rua da Argentina e Brasil no período histórico da transição democrática ocorrida na década de 1980.

No caso argentino tomei exclusivamente quatro grupos da cidade de Buenos Aires — cidade que tem a particularidade de ser a grande metrópole do país, onde se concentra a maior produção teatral e as expressões mais notáveis da crítica. O teatro de rua realizado em Buenos Aires foi significativo na produção argentina, pela grande quantidade de grupos e realizações e

também porque sua produção foi a ponta de lança que funcionou como dinamizadora do processo de surgimento de grupos de teatro de rua em diferentes cidades do interior, os quais permaneceram em contato com o teatro *porteño* e com grande número de conjuntos estrangeiros — de rua ou não — que visitaram Buenos Aires.

Considero que os quatro grupos escolhidos são os mais representativos do período porque tiveram intensa produção artística, buscaram permanentemente recriar a linguagem teatral, e porque seus diretores também desempenharam papéis dinâmicos no contexto teatral no marco das discussões culturais e ideológicas características da etapa de democratização da Argentina.

No caso brasileiro optei por tomar quatro grupos de quatro cidades distintas. Em primeiro lugar, escolhi os grupos por suas trajetórias como grupos fundamentalmente de rua: três deles tinham pelo menos oito anos de trabalho contínuo, e o quarto existia há mais de quatro anos. Outros aspectos que considerei foram: a alta qualidade artística dos espetáculos e o reconhecimento alcançado por estes grupos no meio teatral brasileiro. A diversidade dos projetos estéticos também foi um fator decisivo; estes grupos empreenderam pesquisas teatrais que deram origem a formas cênicas bastante diversas, conformando assim um amplo panorama do teatro de rua realizado no Brasil na década de 1980 e nos cinco primeiros anos da década seguinte.[9]

O estudo dos espetáculos realizados pelos grupos mencionados orientou-se à reconstrução do processo criador com base em entrevistas com os realizadores, da assistência aos espetáculos, da análise do material iconográfico — vídeos e fotos —

---

[9] O importante grupo Imbuaça da cidade de Aracaju não foi incluído neste estudo porque a distância geográfica me impedia de estabelecer uma relação permanente de trabalho com os membros do grupo. No entanto o trabalho do Imbuaça foi objeto de estudo por tese de doutorado de Eliene Benício desenvolvida na Universidade de São Paulo (USP).

relativos a diferentes encenações, e de documentação escrita existente.

Tomei os conceitos de reconstrução do fato histórico segundo os procedimentos explicitados por Francisco Javier no seu livro *Notas para la historia científica de la puesta en escena*. Também recorri às técnicas utilizadas pela chamada história oral, como é explicitada na obra *Las voces que nos vienen del pasado* do escritor francês Philipe Joubert, realizando entrevistas com diferentes diretores e atores para posteriormente cruzar as informações obtidas. Este cruzamento consistiu em comparar as diferentes informações existentes sobre um mesmo fato, com o fim de encontrar coerência entre diferentes testemunhas, e julgar a relevância das informações para a investigação.

Todo o material obtido pelo sistema de entrevistas e textos — manifestos ou propostas teóricas — redigidos pelos grupos foi confrontado com diferentes fontes de tipo jornalística ou bibliográfica disponíveis e minha própria observação. Minha preocupação foi averiguar até que ponto os manifestos e estudos grupais influíram sobre a prática criadora dos grupos.

Combinei a técnica citada com a prática de assistir sessões de ensaio ou treinamento, e assisti a espetáculos de todos os grupos.

O princípio orientador da pesquisa é o seguinte: a história do teatro é a história do fenômeno teatral[10] na qual a produção dramatúrgica ocupa somente um lugar na conformação do texto espetacular. Conseqüentemente, a ênfase do presente trabalho está posta na prática do teatro, no processo de criação e não, como é tão comum nos estudos teatrais, na estrutura literária da obra dramática.

---

[10] "A expressão «fenômeno teatral» engloba tudo que corresponde ao fenômeno da representação teatral no sentido mais amplo, ainda, por exemplo, seu aspecto empresarial e publicitário". Francisco Javier. "Esbozo de un método de investigación para la historia de la puesta en escena", em *Universidad*, 96, Santa Fe, enero-junio de 1984 (UNL) pp. 111-2.

Analiso historicamente o processo de criação dos grupos no marco de um contexto cultural específico. Esta análise consistiu em verificar como se relacionaram os processos grupais com as circunstâncias históricas gerais de ambos os países, e a partir disso delimitar as influências, de diferentes ordens, que condicionaram o trabalho dos grupos.

Procurei identificar e analisar as inter-relações existentes entre o desenvolvimento histórico-cultural e as transformações sociais das que foram partícipes os grupos teatrais de rua e seus membros. Delimitando as diferentes instâncias dos processos criadores e suas influências determinantes, estabeleci relações dialéticas entre estes processos criadores e o contexto teatral.

Para a análise do processo histórico, no qual estavam submergidos os grupos de teatro de rua delimitei as influências dos fenômenos socioculturais sobre os grupos, e estudei de que maneira a prática dos grupos de rua determinou mudanças no contexto teatral, especialmente no que se refere à articulação dos novos discursos teatrais e ideológicos.

Esta tarefa foi realizada com base nas referências históricas bibliográficas sobre o período estudado. Com relação à atividade teatral me concentrei na informação produzida por meio de entrevistas com protagonistas da vida teatral do período.

Para verificar a influência recíproca dos processos grupais e identificar os procedimentos técnicos escolhidos pelos grupos e os referentes estéticos e ideológicos predominantes, analisei diferentes encenações. Para esta tarefa parti de levantamentos dos espetáculos para os quais utilizei procedimentos descritivos estruturais que permitem o estudo das linguagens expressivas do espetáculo, com o objetivo de analisar os diferentes componentes desta estrutura à luz dos conceitos da semiótica teatral, para poder identificar a chave de funcionamento do espetáculo.

A estrutura deste livro está dividida em duas partes. Na primeira, abordo os aspectos teóricos que dizem respeito à conceituação do teatro de rua. Parto do estudo da rua como âmbito teatral, passo pela delimitação do conceito de teatro de rua, e chego à relação desta modalidade teatral com os fenômenos sócio-históricos e particularmente com os regimes ditatoriais.

Na segunda parte, me dedico a estudar as diferentes experiências de teatro de rua da Argentina e do Brasil. Desenvolvo uma descrição do processo criador de cada um dos grupos, e finalmente comparo as experiências teatrais de rua da Argentina e do Brasil, à luz dos conceitos enunciados anteriormente.

No anexo, apresento uma síntese da história do teatro de rua desde a Idade Média até a atualidade na Europa, e nos Estados Unidos, dado que estas estruturas constituem a matriz do nosso teatro de rua.

Finalmente me interessa aclarar que projetei este livro pensando nas pessoas que fazem teatro. Portanto, a linguagem que procurei utilizar, ainda que esteja pautada por uma experiência acadêmica, está dirigida à compreensão dos realizadores de teatro de rua. Meu objetivo é oferecer uma reflexão que estimule e enriqueça nossa prática teatral.

Capítulo 1
A RUA COMO ESPAÇO TEATRAL: O LUGAR DA TRANSGRESSÃO

O desenvolvimento dos usos da rua na cidade ocidental

Para estudar o desenvolvimento da linguagem do teatro de rua como fenômeno marginal e transgressor,[1] é necessário compreender o processo de transformação da rua como espaço cênico e as implicações socioculturais próprias deste espaço.

Dentro do processo de desenvolvimento urbano da cidade ocidental, desde a Idade Média até nossos dias, as ruas tiveram diferentes usos. Nascidas como vias de trânsito dos habitantes da cidade, foram adquirindo diferentes funções, de acordo com as necessidades dos seus usuários e com o ritmo de crescimento urbano.

O espaço urbano, continente físico da vida da cidade, gera uma intricada e complexa rede de vínculos e relações sociais. Esse espaço urbano é, segundo o geógrafo brasileiro Roberto

---

[1] Transgressão entendida como desobediência a uma ordem de valores socialmente estabelecida.

Lobato Corrêa, "o reflexo do social e ao mesmo tempo também é condicionante da sociedade. Esse condicionamento se dá através do papel que as formas espaciais cumprem na reprodução das condições da vida social" (Lobato Corrêa, 1989, p. 8). Portanto, o uso social da rua é parte deste fenômeno dialético; o desenvolvimento da morfologia da rua está estreitamente vinculado com o repertório de usos ao qual está submetida a rua.

O uso da rua nasce da atividade interativa dos habitantes da cidade e a identificação do contexto cultural de uma rua depende do conhecimento de uma seleção de usos dela. (D'Alésio Ferrara, 1981). Quer dizer que, para analisar as características transgressoras do espetáculo teatral de rua na nossa sociedade é necessário buscar uma compreensão do processo de formação da cultura do uso da rua, pois, a representação teatral de rua — como parte do repertório de usos — se desenvolveu dialéticamente com as transformações estruturais da cidade e do seu contexto sociocultural.

Como o espaço urbano da cidade capitalista encontra, segundo diferentes historiadores do urbanismo, sua matriz original nas cidades medievais, a análise dos usos da rua da cidade capitalista exige uma breve revisão do desenvolvimento histórico do espaço urbano desde a Idade Média até a cidade do projeto moderno.

A cidade medieval. A rua como espaço sagrado

Uma das características fundamentais da cidade medieval foi a existência de muralhas protetoras.[2] Neste âmbito fechado a comunidade se organizava sob a influência e o controle da Igreja Católica; e isto se manteve assim durante longos períodos históricos.

A cidade medieval contou com mais espaços abertos utilizáveis que qualquer uma das cidades que a sucederam. Esta cidade tinha jardins e praças comunitárias que estavam destinadas a diversos fins segundo a necessidade do momento.[3] O complexo traçado das ruas estava tão incorporado à vida dos habitantes da comunidade que era completamente funcional e familiar.

Nas amplas praças e nas estreitas ruas se desenvolviam os grandes eventos sociais. As procissões e as representações dos Mistérios, os acontecimentos de rua mais importantes do período, convocavam a totalidade dos habitantes da cidade. A rua adotava nestas manifestações a forma de um espaço consagrado, próprio para o desenvolvimento dos rituais cristãos, e se confundia com o templo. Como diz o urbanista Lewis Mumford: "A cidade medieval era, sobretudo, na sua vida atarefada e turbulenta, um palco para as cerimônias da Igreja" (Mumford, 1962). O traçado e a dimensão das ruas consideravam ao homem como figura central do espaço, pois estas cidades estavam organizadas especialmente para o trânsito de pedestres; suas medidas tinham como referência o homem, caminhante cotidiano. O indivíduo ocupava somente um segundo plano quando a rua se transformava em palco dos Mistérios e dos Milagres.[4] Nestas ocasiões se organizava o deslocamento de grandes massas de pessoas que congestionavam as estreitas ruas valorizando ainda mais o evento.

A vida medieval, impregnada de liturgia, apresentava por um lado uma face oculta: as atividades desenvolvidas no interior das casas e templos, que correspondia aos pequenos círculos sociais e às relações familiares; por outro lado, sua cara visível, cuja chave era ". . .o espetáculo em movimento ou a procissão; e sobretudo, a grande procissão que dava voltas pelas ruas e praças antes de ir desembocar, finalmente, na igreja ou na catedral. . ." (Mumford, 1962, p. 335).

---

[2] Jean Duviganud diz que a muralha da cidade medieval ". . . é uma proteção sagrada. Foi como presenteada aos homens por Deus para protegê-los contra o cosmos, ou a natureza ameaçadora. É o esconderijo, resevatório de alimentos e de força, conservação do tempo passado". *Sociología del Teatro.* México, 1980, FCE, p. 266.

[3] Lewis Mumford cita os jardins da cidade de Oxford como paradigma dos espaços abertos da cidade medieval.

[4] Mistérios e milagres: Diferentes tipos de encenações medievais. Os mistérios estavam relacionados com as passagens bíblicas referentes a Jerusalém, os milagres eram o desenvolvimento cênico dos fatos sobrenaturais relacionados com o poder divino.

A hierarquia católica — a instituição de maior importância nas atividades de rua — concentrava o poder sobre a realização dos eventos cerimoniais. No entanto, destacava-se a atividade das corporações de ofício[5] que atuavam intensamente nas cerimônias religiosas, especialmente nas relacionadas com seus próprios patronos, às quais concorriam ordenadas segundo sua hierarquia, respeitando os diferentes espaços correspondentes às outras corporações. As incipientes formas de governo municipal também tinham intervenção nos eventos.

Como se pode observar, a atividade cerimonial de rua, particularmente a representação espetacular dos mistérios, estava ordenada com normas precisas e hierarquizações; o homem livre jogava papel secundário. Era na vida pagã do mercado onde o homem comum tinha acesso aos espetáculos sem hierarquias. Ali, onde se concentrava não somente a atividade comercial cotidiana, mas também grande variedade de atividades marginais, ocorriam freqüentes representações de artistas ambulantes que conformavam um contraponto do espetáculo religioso.

É importante notar que a intensa atividade espetacular do mercado existiu paralelamente à vida cerimonial religiosa da rua, e foi marginalizada como forma de expressão artística, ainda que muitas vezes estas duas modalidades espetaculares se cruzassem quando o espetáculo religioso alçava mão de artistas livres para a realização dos mistérios e milagres.

---

[5] O historiador Jacques Le Goff diz, no seu livro *La Baja Edad Media*, que "junto aos novos órgãos políticos, e em alguns casos mais ou menos confundidos com eles, surgem agrupações profissionais que reúnem aos principais representantes das novas camadas: os grêmios ou corporações" — p. 17. Madri: Siglo Veinteuno, 1974.

A cidade do projeto moderno.
A rua como palco da vida civil.

As características da cidade da moderna, começam a definir-se em plena ebulição do Barroco, como expressão da crise de valores e das oscilações das idéias próprias do período. A cidade mantinha a estrutura herdada da Idade Média, ao mesmo tempo que começavam a florescer os novos usos do espaço urbano, próprios do desenvolvimento capitalista: A rua, que antes funcionava especialmente como prolongação do espaço religioso foi se transformando em âmbito para diversas cerimônias sociais. O uso da rua nesta nova cidade, cada vez mais aberta, sofreu várias mudanças relacionadas com a divisão da sociedade em classes e com o paulatino desaparecimento das corporações medievais. As ruas da cidade moderna foram as ruas dos príncipes e dos grandes atos e festas civis.

A transformação determinante que sofreu a cidade respondeu ao conceito do seu desenho. A Renascença propôs a elaboração do planejamento urbano por cima da complexidade do terreno real, ao passo que na Idade Média o desenho da cidade se ia fazendo como uma planta que se adapta ao ambiente. No lugar do edifício adaptável surgiu o "edifício auto-suficiente" (Saarinen, 1977).

O racionalismo e o conseqüente planejamento urbano globalizador trabalharam para fazer da cidade um lugar ideal para o desenvolvimento da produção industrial e do comércio em grande escala. Apareceram ruas mais largas para permitir o trânsito de veículos. Imediatamente depois surgiram as primeiras calçadas, mais adiante apareceram as avenidas, e o espaço da rua começou a tomar a forma conhecida atualmente. O homem já não era a figura predominante na rua.

As populações cresceram rapidamente, apareceram os primeiros serviços urbanos, as instituições políticas se democratiza-

BIBLIOTECA

ram e a rua passou a ser o palco privilegiado das lutas políticas e sociais, como por exemplo a Revolução Francesa (1789) e posteriormente a Comuna de Paris (1840), que foram eventos com grandes manifestações de rua.

Apesar de todas estas transformações, historiadores do urbanismo descrevem o aparecimento da cidade moderna mais como adaptação da antiga cidade medieval que como o surgimento de uma nova cidade. Alguns, como Eliel Saarinen e Lewis Mumford, identificam este processo com a decadência da cidade edificada na medida das necessidades dos seus habitantes e que respeitava a escala do homem, contraposta a uma cidade cuja estrutura era proposta, arbitrariamente, por cima das necessidades da comunidade e ainda em detrimento delas.

Paralelamente ao desenvolvimento e florescimento da cidade renascentista o fenômeno teatral transitou do espaço da rua para o âmbito fechado da sala teatral. Como observa Jean Duvignaud, a sala teatral surge como componente cultural do processo de ascensão da burguesia como classe dominante.

A cidade capitalista contemporânea. A rua como espaço fragmentado multicultural

Uma análise da interação social de rua na cidade capitalista contemporânea deixa claro o fato de que ela é um espaço urbano fragmentado que se acha profundamente articulado. Seus diferentes setores estão em permanente relação. As possibilidades de circulação e comunicação fazem a cidade ser cada vez "menor" e, ao mesmo tempo, não cessar de expandir-se. Este espaço fragmentado está articulado através do fluxo de veículos e pessoas, e sua principal característica é a desigualdade.

Esta cidade, de grandes avenidas e edifícios de gigantescas dimensões, está submetida a um ordenamento legal nacional e às relações sociopolíticas determinadas pelo contexto da macroeconomia mundial. Em seus amplos espaços contrasta a opulência do mais avançado desenvolvimento tecnológico com paupérrimas condições de vida de parte dos habitantes; tal fato define uma diversidade cultural própria das grandes cidades.

Como núcleo sociojurídico, a cidade perdeu identidade, e o conceito de cidadão já não determina o sentido de pertencer a um forte agrupamento social. Aparentemente o ser coletivo ganhou magnitude, mas o que houve de fato foi a massificação do sujeito social.

A ocupação pelos edifícios da área central de nossas urbes é basicamente vertical e com uso intensivo do espaço. Em termos gerais a área pode ser percorrida a pé, o que possibilita relações interpessoais noos negócios. O centro urbano tem forte concentração diurna de pessoas e é foco dos transportes urbanos (metrôs e ônibus); aí se encontra o protótipo da rua da cidade, com intensa circulação de pessoas e carros, vitrinas comerciais, venda ambulante e variações de uso segundo os horários do dia.

Roberto Da Matta[6] considera que a rua foi expropriada às pessoas pelo mecanismo social desenvolvido na grande cidade. Isto é, o indivíduo perdeu o direito de ocupar a rua, que passou a pertencer ao trânsito de veículos e a responder a um ordenamento legal estabelecido nos códigos de trânsito. A própria dimensão da rua foi reordenada de acordo com esta nova configuração. Surgiram as faixas para pedestres, os semáforos e até barreiras para delimitar o trânsito dos pedestres. Como nenhuma outra modalidade de cidade, suas regras de funcionamento estão orientadas para permitir a melhor fluidez dos mecanismos do processo econômico gerador de lucros.

Os habitantes das grandes cidades utilizam as ruas especialmente para deslocar-se de casa ao trabalho e vice-versa, secundariamente estabelecem nesses deslocamentos uma multiplicidade de relações que transformam qualitativamente seu uso: o âmbito da rua passa a ser um espaço de convivência fugaz.

---

[6] Roberto Da Matta, antropólogo, realizou diversos estudos sobre o carnaval.

A rua somente volta a ser o âmbito de comunhão e encontro em momentos precisos, como são as grandes manifestações políticas e festas populares. Mas, ainda assim, a rua se transformou num espaço profano, apesar de a sociedade capitalista conservar a tradição de alguns rituais religiosos de rua. A polifonia étnica e cultural contribuiu para a dessacralização da rua.

Os grandes espetáculos medievais de rua foram as procissões e os mistérios; na cidade moderna passaram a ser as festas civis; na cidade atual reaparecem de múltiplas formas — desde desfiles militares, festas de carnaval, até manifestações políticas. Mas é interessante notar que a sobremodernidade nos oferece uma sociedade que é em si mesma uma sociedade do espetáculo (Debord), que se rege pela espetacularização da vida cotidiana. De tal forma esse processo se encontra difundido na contemporaneidade que em muitas circunstâncias é difícil delimitar o que é espetáculo, comportamento social ou método publicitário. As ruas de nossas cidades se fazem cada vez mais espaços nos quais as pessoas se mostram como parte de um espetáculo que já de tão cotidiano torna-se difícil percebê-lo como tal. Este contexto difuso e polivalente nos impõe necessariamente uma nova reflexão sobre a cidade como espaço teatral se pretendemos delimitar o lugar do fenômeno teatral — particularmente o teatro de rua — na nossa sociedade.

A rua de nossas cidades como espaço democrático

A desigualdade na cidade se evidencia no fenômeno que os urbanistas chamam de "segregação espacial", isto é, o processo pelo qual as diferentes classes sociais ocupam zonas da cidade, mediante a exclusão econômica e/ou jurídica.[7]

Paralelamente a essa segregação, a sociedade reconhece formalmente o direito à liberdade de movimento pela qual todos os habitantes das cidades podem transitar pelas ruas.

Isso sugere que a rua é, em princípio, um espaço democrático. O uso cotidiano da rua, notadamente nas zonas centrais da cidade, costuma gerar um espaço de contato ocasional entre as diferentes classes sociais. Na mesma avenida por onde circula um carro de luxo, se podem ver desempregados procurando algo para comer.

Por outro lado, depois das insurreições populares dos séculos XV e XVI e da Revolução Francesa, o espaço da rua transformou-se no cenário preferencial do conflito político na luta de classes. As revoltas camponesas cederam lugar à greve ou insurreição operária, que são manifestações, por natureza, urbanas.

Alguns eventos do presente século têm como fatos principais os deslocamentos das grandes massas pelas ruas das metrópoles. É nestas ocasiões, quando as ruas manifestam seu mais profundo caráter democrático.

A burguesia, como classe dominante, tem a preocupação de controlar os espaços urbanos, particularmente a ocupação das ruas no desenvolvimento das lutas políticas e sindicais. Por isso, a rua tem sido um dos permanentes focos de atenção dos diferentes regimes ditatoriais.

A rua, como espaço multifuncional — que contém desde a atividade cotidiana e repetitiva até os movimentos mais violentos e transformadores da sociedade —, potencializa as manifestações culturais de tipo político e lúdico.

Esta característica do espaço da rua explica, em certa medida, por que o teatro de rua quase sempre transita em zona conflitiva com as instituições burguesas. Essa modalidade teatral basicamente rompe com os códigos e hierarquias do uso cotidiano da rua. O teatro de rua, como manifestação não hegemônica propõe nestas zonas de conflito a busca de situações em que a rua reconquiste ou reforce sua característica de Lugar (Augé), isto

---

[7] O regime do *Apartheid* é o exemplo cabal pelo qual a segregação espacial tem *status* jurídico. Saarinen diz que "a segregação espacial dá origem a uma organização espacial nas áreas de forte homogeneidade social interna e de forte desigualdade entre elas" (Saarinen, 1977, p. 98).

é, seja um âmbito de convivência social que supere a superficialidade do universo do consumo, rompendo, ainda que momentaneamente, com a lógica pragmática do sistema de mercado.

O espaço da rua e o jogo. A brincadeira

A rua, como espaço de convivência, permite que o cidadão desfrute de um anonimato que o libera do peso do compromisso pessoal. No espaço aberto e em comunidade, o homem urbano se sente mais capaz de atuar. Este é um comportamento que facilita que na rua exista predisposição para o jogo e a participação.

O jogo foi definido por Duvignaud "como uma atividade sem objetivos conscientes, um estado de disponibilidade que foge a toda intenção utilitária" (1982, p. 18), livre e sem regras [. . .] "neste estado de ruptura do ser individual ou social, no qual a única coisa que não se questiona é a arte" (1982, p. 18).

O jogo, a brincadeira é fantasia. As crianças transformam a calçada de sua rua na praia à qual chegam piratas. Os adultos transformam, durante uma festa de carnaval, as pedras do calçamento, no âmbito onde cada um pode ser o que quiser. A rua é, portanto, o espaço para exercício da liberdade e da criatividade.

Duas tendências convivem no comportamento do homem da rua: a primeira é uma atitude de respeito às regras sociais dominantes, e a segunda é a abertura ao jogo e à liberdade de ação. O equilíbrio entre a atitude social dominante e o jogo é dinâmico, e se modifica de acordo com os processos socioculturais do momento.

Na rua existe um complexo jogo social no qual está presente uma infinidade de inter-relações que regem grande parte do comportamento dos cidadãos na rua. Este ordenamento não é imutável e, portanto, é permeável à ação coletiva anteriormente descrita, e se transforma segundo a incidência dos acontecimentos.

A tendência ao jogo se vê favorecida especialmente pela individualização, que é provocada pela sensação de liberdade. Paradoxalmente, é por meio do jogo da rua — manifestado nas ações coletivas — que o indivíduo se expressa sem freios e limitações. O jogo quando "evolui da sua esfera de fenômeno subjetivo individual e penetra as estruturas da vida social" (Ávila, 1980) se faz transgressor, porque a mobilização da energia lúdica coletiva questiona os códigos e as regras sociais estabelecidas. Ao se materializar na superfície do ser social, o jogo se plasma em manifestações culturais de ruptura da ordem vigente.

Este jogo da rua, cujo exemplo mais contundente talvez seja o carnaval, abre a possibilidade da mais ampla liberdade criadora, porque, enquanto dura, põe o mundo de cabeça para baixo, inverte todos os valores. Nossa sociedade estabeleceu como regra que as ruas cumprem uma série de funções específicas, e as atividades que extrapolam estes limites entram numa zona de conflito, pois questionam não somente o uso da rua, mas também o poder de controle sobre o espaço cidadão.

O jogo, como experiência lúdica, é em essência questionador. Subverte a ordem que propicia tranqüilidade, e a desequilibra. É esta a característica que define o jogo como elemento perigoso que se deve enquadrar como fenômeno temporário para seu controle. Duvignaud ao referir-se ao jogo em relação às festas como acontecimentos únicos, diz: "Durante esta explosão súbita e momentânea das relações humanas estabelecidas, se rompe o consenso, se apagam os modelos culturais transmitidos de geração em geração, não por uma transgressão qualquer, mas porque o ser descobre, às vezes com violência, uma plenitude ou superabundância proibida na vida cotidiana. . . lógico, a festa não dura. É perecível no seu próprio princípio" (1982). No carnaval, as mais amplas liberdades estão contidas em quatro dias.

As manifestações políticas de rua não controladas por aparelhos políticos, quando alcançam o grau de revolucionárias, isto é, quando põem em risco o sistema de dominação sociopolítico, atingem a mesma liberdade do carnaval, pois as regras desaparecem e a criatividade torna-se livre. Neste caso, independente dos objetivos específicos da manifestação, aparece enorme variedade de reações muito mais relacionadas com a possibilidade de jogar, seja o papel de transformador da realidade ou simplesmente pôr para fora uma energia por muito tempo contida.

É esta característica de ruptura, própria do comportamento oriundo do jogo, que provoca que o espaço da rua seja considerado estratégico pelos organismos encarregados de manter a ordem social. Por isso o teatro de rua, ainda que não possa alcançar a dimensão do descontrole do carnaval ou a força avassaladora das grandes manifestações sindicais, explicita a possibilidade de ruptura ao provocar o jogo e ao convidar aos transeuntes a participar da criação — ainda que momentânea — de uma nova ordem.

Isso ganha importância por se tratar de um fenômeno instalado em um espaço de vivência cotidiana, que, diferentemente das salas teatrais, não enclausura os espectadores, e, por ser totalmente aberto, estreita a relação entre o acontecimento teatral e o horizonte da cidade, provocando imediato desdobramento dos signos propostos pelo espetáculo. Desse ponto de vista podemos considerar o teatro de rua sempre como uma promessa de ruptura.

O teatro de rua como intervenção transgressora

A hierarquização espacial que estabelece a cidade considera alguns espaços nobres e outros marginais. Ao confinar o espetáculo teatral nas salas, a cultura capitalista determinou que o espetáculo aceitaria perder seu caráter de festa e ganharia o valor de mercadoria. Tal mercadoria tem mais valor nos espaços fechados onde o pagamento de entrada não somente gera lucro, mas também outorga hierarquia. Neste marco, a manifestação teatral na rua ocupa, cada vez mais, um espaço de marginalidade. A expressão desta marginalidade denuncia a cara segregacionista do sistema e portanto o questiona, transgredindo assim as regras do uso espacial da cidade. No entanto, é preciso dizer que a lógica de mercado, cada vez mais invasiva e penetrante, tem buscado por meio dos procedimentos do patrocínio e da realização de eventos apropriar-se do espetáculo da rua, esvaziando-o dessa forma de sua potencialidade rupturista.

Considerando que o espaço profano da rua está reservado especialmente para suas funções específicas, toda atividade que esteja fora deste marco será, de certo modo, transgressora. Esta transgressão pode variar em intensidade, mas, ao fim, questionará o sistema dominante. Ainda quando a cultura dominante possa conviver com essa transgressão, cedendo alguns espaços, a expressão da rua continua sendo marginal ante o conceito de teatro respeitável que forjou a sociedade. José Guilherme Melquior, filósofo brasileiro, diz que "a arte tolerada pode gerar a crítica da sociedade que a tolera e segregar o vírus de ruptura com a dita sociedade" (1974, p. 158). Que o sistema hegemônico tolere o teatro de rua ou busque apropriar-se dele não o faz menos transgressor, porque esta tolerância está marcada por uma atitude discriminatória que permanentemente situa este teatro no seu lugar de marginalidade, que é um lugar de enfrentamento com o padrão cultural dominante.

O simples fato de que o teatro de rua exista implica um potencial transgressor, mas a concretização dessa transgressão manifesta-se em diferentes ordens. Em primeiro lugar, o teatro de rua transgride o caótico deslocamento das pessoas nas ruas, pois, mesmo momentaneamente, propõe uma ruptura no uso cotidiano da rua. Recria o espaço da rua e inventa uma nova ordem, ao mesmo tempo que impõe às pessoas que caminham pela rua uma mudança: de simples pedestres a espectadores.

Em segundo lugar, ao ocupar a rua, o teatro se faz permeável à influência do que se poderia chamar "cultura da rua", que seria a mescla de todas as culturas dos usuários do espaço da rua, tudo o que se manipula como modo de atuar próprio da rua: os medos, os códigos gestuais, as formas de ocupação do espaço, etc. Esta cultura da rua estaria situada fora do padrão cultural dominante, como fato paralelo e marginal.

Outro aspecto desta transgressão: o teatro de rua toma elementos das manifestações de rua, especialmente as relacionadas com as lutas políticas ou sindicais. Este fenômeno responde a que, no seio destas manifestações, se desenvolveu uma maneira particular de ocupação e uso do espaço da rua que explicita o caráter democrático da rua. O teatro de rua, tão transgressor como as lutas políticas, toma emprestado a estas alguns elementos formais.

Ainda que se possa ver nas ruas manifestações artísticas que nada têm de transgressoras — especialmente nos casos em que as instituições da cultura levam espetáculos de âmbitos fechados aos palcos na rua, ou quando organismos oficiais de cultura realizam atividades de rua — se pode dizer que essencialmente o teatro de rua transgride o princípio hierárquico espacial dentro do qual a sociedade burguesa enquadra as manifestações artísticas. As intervenções espetaculares que propõe a desconstrução do discurso do espaço rigidamente ordenado e da regulação legal do trânsito veicular e de pessoas, por exemplo, representam sempre uma espécie de ruído com o qual a instituição busca conviver, mas sempre à força de contradições.

É com base na compreensão do teatro de rua como modalidade teatral transgressora que se pode começar a estudar a atitude dos regimes ditatoriais para com os grupos que realizaram tal tipo de teatro e as conseqüências posteriores que sofreu o discurso teatral de rua no seio dos processos de democratização.

Capítulo 2
DELIMITAÇÃO DO CONCEITO DE TEATRO DE RUA

O teatro de rua não tem uma delimitação conceitual que facilite o trabalho dos pesquisadores que o tomam como objeto de estudo.

A expressão *teatro de rua* tem sido utilizada para definir uma muito ampla gama de espetáculos teatrais ao ar livre,[1] como conseqüência o campo de pesquisa se fez muito amplo e difuso. O esforço em busca de uma delimitação do conceito de teatro de rua tem como objetivo possibilitar a abordagem e análise do fenômeno do teatro de rua como modalidade teatral particular, uma forma de teatralidade. Prefiro definir o teatro de rua como modalidade teatral e não como gênero, porque as características que o definem se relacionam mais com o fazer teatral e a utilização do espaço cênico, como acontecimento concreto da teatralização do que como as regras canônicas da elaboração do texto dramático. Neste caso é interessante trabalhar com a noção de teatralidade[2] como o todo que se dá na cena, o especificamente teatral (Artaud, 1977), a própria potencialidade de um acontecimento que define esta modalidade teatral.

---

[1] Jorn Langsted diz que "O termo teatro de rua era utilizado originalmente para certo fenômeno teatral numa situação histórica precisa, mas, logo começou a ser utilizado num contexto muito mais amplo, assim qualquer forma de performance que tem lugar na rua passou a ser chamada teatro de rua". In: "Is street theatre theatre?", *Maske und Kothurn*, 33, 1987.

É comum que se considere o teatro de rua como aquele teatro apresentado fora das tradicionais salas teatrais, mas isso simplifica a complexidade do problema. Ainda que as características do espaço cênico sejam, neste caso, determinantes para delimitar a modalidade teatral da rua, ao tomar em consideração o espaço da representação como único parâmetro, se corre o risco de colocar na mesma categoria manifestações tão distintas como uma encenação de um pequeno grupo em uma esquina de uma cidade, um desfile de carnaval ou qualquer representação em um anfiteatro ao ar livre.

Por outro lado o teatro de rua costuma aparecer identificado apenas por suas possíveis conexões com a cultura popular. Atitude que reduz o olhar crítico a perceber uma característica que não está presente na totalidade do teatro de rua.

Por isso é importante propor alguns parâmetros com o fim de pensar uma delimitação do conceito de teatro de rua. Para isso é preciso identificar: *a)* a relação entre as linguagens do espetáculo e o espaço cênico; *b)* as características da convocação e do tipo de público concorrente.

Com base nestas referências é possível refletir sobre uma noção que funcione de maneira instrumental no estudo do teatro de rua, mas que ao mesmo tempo não tenha preocupação de estabelecer regras de exclusividade, que criem obstáculos para a abordagem de um fenômeno que é multifacético e mutante.

---

[2] Patrice Pavis diz no seu *Diccionario de teatro* que os critérios sobre os quais é necessário estar de acordo a respeito da definição de teatralidade são: "a interferência e a redundância de vários códigos, a presença física dos atores e da cena, a síntese impossível entre o aspecto arbitrário da linguagem e a iconicidade do corpo e do gesto, síntese que encontra seu ponto fundamental na voz do ator, mescla do arbitrário e do incodificável, de presença física e sistemática de acontecimento" — p. 471.

As linguagens do espetáculo e o espaço teatral da rua

No teatro de rua existem múltiplas interferências acidentais próprias da dinâmica da rua que condicionam o tempo teatral impondo um uso específico das linguagens do espetáculo.

Ao contrário da sala teatral que permite a melhor e mais detalhada recepção do espetáculo, a rua é um espaço que fomenta a dispersão — tanto do público como dos atores — por meio de ruídos e de acontecimentos múltiplos. A rua é um espaço de efervescência de ruídos e de movimentação aleatória que corta de forma contundente a construção da cena interferindo na articulação das linguagens do espetáculo e nos procedimentos técnicos do ator.

Isso determina que o espetáculo teatral de rua se constitua, em primeiro lugar, como um exercício de concentração de signos teatrais que disputa com o ambiente urbano a atenção do espectador. Como regra geral pode-se observar que o teatro de rua é um teatro de síntese expressiva. Síntese articulada num espaço cênico que se caracteriza por ter altura infinita, amplas dimensões laterais e as mais variadas profundidades. Um espaço inóspito no que diz respeito às condições técnicas de representação. Um espaço no qual o ator está submetido a duras exigências para poder cumprir com sua tarefa criativa.

É elemento crucial da performance teatral na rua o risco ao qual o ator está permanentemente exposto, pois ao não haver elementos físicos de proteção (como as paredes e cortinas da sala teatral) todos os movimentos da cena estão sob os olhos do público ou do simples transeunte que circula pela zona. A vida da rua ameça todo o tempo o espetáculo e os atores que se esforçam para manter as estruturas do espetáculo sejam estas mais fechadas ou permeáveis às interferências fortuitas da rua.

O próprio público também se encontra em condição de instabilidade. Na sala teatral o público reconhece um pacto ficcional que se instala a partir do próprio advento da sala. Neste lugar há regras não mencionadas que funcionam regulando as relações há muitos anos. Na rua invadida pelos atores e pela performance teatral o mundo das regras confortáveis desaparece. Se há pactos de ficção eles são muito mais frágeis e instáveis. De ambos os pontos de vista se percebe que estas regras podem ser quebradas sem muita cerimônia.

O espaço cênico do teatro de rua é o âmbito urbano ressignificado. Isto é, a representação teatral em um lugar qualquer da cidade cujo espaço cênico não se fecha e inclui a paisagem urbana, realiza uma apropriação teatral da silhueta da cidade e cria infinitas possibilidades expressivas que dialogam com a própria cultura da cidade. Os espaços da cotidianidade ganham novos significados pela presença da performance.

Cada edifício ou objeto da rua, e até mesmo os pedestres, podem configurar diferentes elementos do dispositivo cênico. Num espetáculo cujo espaço cênico esteja delimitado principalmente pela localização e disposição do público — ao não existir um pano de fundo — se pode afirmar que as principais características espaciais são a *transparência* e as *interferências* do entorno. O espaço da rua está povoado de signos que interferem no quadro visual da encenação. Transparência e interferência significam, neste caso, que a grande variedade de acontecimentos que penetram o espaço de significação do espetáculo possibilitam a criação de significantes alheios ao projeto cênico primário. Isso implica dizer que o teatro de rua conta com uma maior quota de risco para o ator, que está mais exposto ao imprevisível.

Vejamos o exemplo da encenação de *Juan Moreira* (1984), pelo Grupo Teatro de La Libertad no antigo bairro de San Telmo em Buenos Aires. O âmbito espacial constituído por uma mistura de antigas casas coloniais e modernas edificações sugeria, entre outras coisas, a atemporalidade: o papel do mítico herói bandoleiro, traspassava a história de injustiças do passado e se aproximava da Argentina concreta dos anos 1980. Essa permeabilidade também pode facilitar a interferência direta na cena, como por exemplo a intervenção inesperada de algum bêbado como muitas vezes ocorreu na experiência do Grupo Tá na Rua.

A mesma penetrabilidade espacial que multiplica a significação do espaço cênico possibilita a existência de um público flutuante.

Na rua, as convenções sociais não são tão rígidas como as de uma sala de espetáculos, e como o cidadão não paga entrada nem tem lugar fixo para assistir à representação de rua, se sente, em todo momento, em liberdade de entrar ou sair do âmbito da representação. Esta mobilidade cria diferentes planos de atenção dos espectadores. Desde os que estabelecem uma relação mais comprometida e procuram estar o mais próximo possível (ainda que nem sempre se comprometam a sentar no chão para assistir à peça), até os que observam à distância em uma atitude que se equilibra entre a curiosidade e a crítica. O espectador da rua está mais livre ante as regras da cena e se comporta com maior autonomia que o espectador da sala pois está menos submetido a condicionamentos sociais.

Não cabem dúvidas de que as linguagens empregadas na cena tratam de dialogar de forma simultânea com os diferentes níveis de atenção do público. O ponto de vista preferencial onde se localizaria o "espectador ideal" é, no teatro de rua, virtual e não pode ser determinado *a priori*. Por mais que em certos espetáculos se possa fixar o melhor ponto de observação, a realidade é que a incomodidade inerente à representação de rua desarma o conceito de espectador ideal. Talvez os primeiros quinze minutos de um espetáculo devam ser vistos de um lugar específico (o espectador sentado por exemplo), mas é muito provável que na seguinte meia hora, o espectador tenha uma necessidade imperativa de ficar de pé para esticar as pernas e descansar as costas. O público está, então, potencialmente condenado a um movimento permanente, ainda quando não esteja obrigado a se deslocar para seguir o espetáculo.

O público que vai ao teatro fechado, sai de casa e tem como destino uma sala para ver o espetáculo. No teatro de rua o público — na sua enorme maioria — está indo a algum lugar determinado quando se encontra com o espetáculo. Sua atenção sempre está dividida entre a atividade à qual se dirigia anteriormente e o espetáculo que lhe rouba seus preciosos minutos. Este público tem de se adaptar às circunstâncias propostas por um espetáculo que recondiciona as regras do espaço público; dessa forma seu olhar, ainda quando pode se ajustar rapidamente às demandas da representação, não está previamente instruído para uma percepção determinada. A audiência deve sempre descobrir as regras do discurso tanto do ponto de vista da dramaturgia como da espacialidade e de todas as interferências que constituem o contexto de significação do espetáculo.

O acontecimento espetacular na rua — particularmente o teatral — busca confirmar a existência de Lugares, no sentido que propõe Marc Augé, isto é lugares de identificação que se contrapõe aos Não Lugares[3] característicos da Supermodernidade (Augé, 1994). O teatro de rua contemporâneo busca significados relacionados com a percepção da perda dos espaços de encontro característica da vida contemporânea. Por isso, a ressignificação do âmbito urbano é uma de suas facetas mais marcantes. Dialogar com a silhueta da cidade construindo possíveis signficados alternativos representa uma das maiores potencialidades desta modalidade espetacular. Nesse sentido o teatro de rua, em muitas de suas manifestações, parece expressar práticas de resistência cultural cujo discurso se opõe aos processos culturais homogeneizadores. O acontecimento teatral da rua, a partir de sua condição periférica, seria uma voz alternativa.

---

[3] Segundo Marc Augé "a supermodernidade é produtora de não lugares, isto é, de espaços que não são em si lugares antropológicos" (1994, p. 83).

A convocação e o público

O teatro de rua instala-se no espaço público, e se constitui como surpreendente acontecimento artístico. Este acontecimento provoca ruptura na funcionalidade espacial cotidiana, modifica o repertório de usos do espaço. Em virtude disso, o público do teatro de rua é fundamentalmente um público acidental, que presencia o espetáculo porque se encontra casualmente com este acontecimento. Por princípio, a relação do público com o espetáculo da rua, está condicionada pela surpresa e alteração das expectativas ou até mesmo pela inversão desta quanto ao uso da rua. Há grande quota de acaso neste encontro e isso contribui de forma significativa para a construção de sentidos do espetáculo.

É muito comum que os transeuntes que freqüentam uma praça nos seus passeios dominicais presenciem uma apresentação teatral aí mesmo, ou que executivos e empregados que caminham pelas ruas do centro de uma grande cidade se encontrem com um grupo de artistas que realizam sua apresentação na hora do almoço. No entanto se poderia argumentar que nem todos os espetáculos de rua se enquadram neste marco. Um exemplo poderia ser o espetáculo que apresentou a companhia francesa Royal de Luxe no porto de Buenos Aires na ocasião da comemoração dos quinhentos anos da conquista da América. O âmbito escolhido, algo distante do trânsito de pedestres, sugere que o público foi exclusivamente convocado com antecedência. Ainda assim, se pode observar que existia uma importante quantidade de espectadores que se aproximaram atraídos nada mais que pela própria concentração de pessoas.

Por outro lado é necessário reconhecer que a grande maioria dos grupos de teatro de rua utiliza a convocação por meio da imprensa e adotam lugares fixos para suas apresentações, tornando-se conhecidos pela regularidade do próprio trabalho.

Esse era o caso do grupo Trifulca de la Boca,[4] no Parque Lezama (Buenos Aires), e do Tá na Rua, na Cinelândia (Rio de Janeiro).

O fundamental não é delimitar se houve ou não prévia convocação de público, mas identificar se o espaço da representação é permeável o suficiente para permitir o acesso do público acidental. E se o espectador acidental tem possibilidade de assistir à representação em condições de igualdade com o espectador convocado. A permeabilidade do espaço determina que o público do teatro de rua, conformado basicamente por espectadores acidentais, seja bastante heterogêneo na sua composição social e habitualmente apresente ampla variedade de idades. Isso é importante não apenas para formular um conceito do *teatro de rua* que seja distinto da idéia do *teatro na rua,* mas sim para permitir compreender um dos elementos fundamentais do funcionamento da recepção que interfere diretamente nos mecanismos de significação do espetáculo. A presença do público acidental impregna o espetáculo de circunstânicas que são particulares da rua.

Refletindo sobre a relação do teatro com espaços da cotidianidade Federico Irazábal (2003) observa a existência, a partir "de um forte vínculo entre teatralidade em si e o espaço no qual [esta] se desenvolve", do que ele chama "espetáculos-invasões"[5] que se definem pela conversão do transeunte em espectador pela própria presença do acontecimento espetacular.

O elemento do acaso — fator preponderante dos encontros da rua — parece ser uma característica que define uma particularidade desta modalidade teatral e ajuda a compreender sua potencialidade lúdica, bem como seus possíveis perfis culturais. A incorporação do acaso como característica se relaciona diretamente com a empatia junto ao público e isso permite estabelecer conexões com diversos significados atribuídos ao teatro de rua. A presença do acaso é algo que faz do teatro de rua uma manifestação menos distante da audiência, independente do tema da representação. A invasão do espaço do público — todo teatro de rua tem algo de invasivo — implica sempre a conformação de um público que é basicamente acidental.

A proposta ideológica e a ética do teatro de rua. "Todo artista deve ir onde o povo está. . .?"

Os teatristas da rua na América Latina, encontram na sua fundamentação ideológica o motivo para utilizar a rua como espaço cênico: afirmam que o essencial é a aproximação às pessoas comuns da rua, que o teatro de rua é aquele "procura um público perdido" (Risso Patrón, 1991), que procura uma comunicação com as camadas da população que não têm acesso ao teatro. Maryat Lee, diretora do grupo Soul and Latin Theater (Salt)[6] de Nova York define o teatro de rua como "um teatro cuja matéria-prima é o povo constituído em ator e em público", enquanto o crítico brasileiro Elias Fajardo diz que o "teatro de rua tem como principal objetivo uma interação com a realidade, uma tentativa de participar e transformá-la", e para isso se dirige a uma estética que sirva para restabelecer antigos vínculos perdidos. Paulo Flores, fundador do Grupo Oi Nóis Aqui Traveiz (RS) afirma "como atuador, entende-se o artista que sai de um espaço restrito (o palco) e entra em contato com a comunidade da qual ele faz parte" (apud: Alencar, 1997). Sandro Alencar analisando as idéias do Oi Nóis comenta que este grupo acreditava que "para romper de vez com o teatro convencional e fugir dos condicionamentos do mercado, o artista tinha, como única opção, o espaço aberto, o lugar onde o povo está" (Alencar, 1997).

---

[4] Grupo dirigido por Adhemar Bianchi, criador do Grupo Catalinas Sur.

[5] Irazábal contrapõe os "espetáculos-invasões" aos "espetáculos-conversões". Irazábal cita como exemplo de espetáculo-invasão o trabalho do Grupo Teatral Escena Subterránea e como espetáculo-conversão *De proa a popa* com Erica Walkner e Miguel Habud, ambos de Buenos Aires.

[6] Manifesto do grupo Salt, Nova York, 1973.

A preocupação por sair em busca do público expressa o compromisso social presente no ideário da maioria dos grupos de teatro de rua. Mas este compromisso não se limita a enquadrar a estética no marco da cultura popular e fazer um teatro de denúncia. A preocupação concretiza-se no sentido de estabelecer vínculo com o público, baseando-se na suposta necessidade que esse público teria dos espetáculos de rua. Essa necessidade existiria porque o teatro, transformado numa arte "de elite", se distanciou do seu âmbito natural, então seria necessário articular um discurso teatral alternativo. Evidentemente, cabe questionar se há no público sentimento de necessidade do teatro, de recuperação desta modalidade teatral. É possível dizer que muitos dos grupos de teatro de rua operam com base em uma percepção de que o acesso ao espetáculo teatral é antes de tudo um direito do público, e se organizam com o fim de trabalhar para garantir esse direito.

Neste discurso ideológico aparece como vital a necessidade de aproximação a um público que estaria particularmente excluído dos acontecimentos teatrais. No entanto, é muito discutível a afirmação de que o público da rua sempre conforme uma audiência popular. O simples fato de apresentar uma peça de teatro na rua não determina que este acontecimento se constitua numa manifestação de arte popular, pelo menos do ponto de vista do universo social da audiência. Seria preciso delimitar a localização geográfica da rua na qual se realiza determinado espetáculo e identificar a seleção de usos predominantes para caracterizar socialmente o público. É importante frisar que, como característica mais comum, o público presente aos espetáculos de rua se define pela heterogeneidade sociocultural. O que parece ser o elemento mais interessante do fenômeno da rua: sua diversidade e dinâmica.

As características ideológicas dos grupos que se dedicaram a realizar espetáculos de teatro de rua produziram a distorção que faz confundir essa classe de necessidade de aproximação ao público com a criação de um teatro popular. Conseqüentemente, muitos críticos e pesquisadores costumam citar todo o teatro de rua como expressão da cultura popular. Como afirmam as pesquisadoras argentinas Ana Ammann e Silvia Barei "não se pode falar de uma correspondência mecânica entre tipo e gênero de um espetáculo e a ideologia que o sustenta, já que em todos os casos, confluem as tensões e conflitos integrais da sociedade" (1989).

Não cabe discutir aqui o que significa teatro popular no seu sentido mais amplo, mas, se consideramos cultura popular uma prática cultural própria dos setores subalternos da sociedade ou identificada com estes (Seibel, 1989), fica evidenciado que dadas as variadas formas teatrais de rua existentes não podemos limitá-las considerando-as apenas como expressão de uma arte popular. Entre as manifestações que se distanciam da estética do teatro popular pode-se observar os espetáculos do grupo argentino Organización La Negra que, nos anos 1980, levou às ruas um provocativo teatro experimental com códigos que em nenhum momento se aproximaram das idéias de cultura popular. Também podemos citar experiências tais como o catalão La Fura Dels Baus ou o francês Ilotopie, entre outros.

Diversos trabalhos do final dos anos 1980 parecem mais preocupados com a instalação de climas e sensações no espaço da rua do que com um contato particular com a cultural popular. Neste sentido, espetáculos do Living Theatre nos anos 1960 e 1970 como *The Money Tower* (1975) já indicavam a interferência espacial, até mesmo por meio da construção de dispositivos cenográficos ao ar livre como matriz do teatro de rua.

Os realizadores de teatro de rua pretendem definir seu lugar no panorama teatral como alternativo; isso reforça uma percepção geral de um campo idelológico de resistência e combate às referências da hegemonia. Para grupos surgidos na segunda metada da década de 1970, no caso do Brasil e no início dos anos 1980 na Argentina este campo ideológico além de parecer natural e imediato representava um lugar social no qual estes artistas podiam e deveriam cumprir uma tarefa. A busca do público era um componente fortemente marcado pelo matiz ideológico.

Buscando uma síntese, se pode dizer que o teatro de rua abarca todos os espetáculos ao ar livre que optam por ficar fora dos teatros convencionais e utilizam espaços urbanos apropriados temporariamente para o fenômeno teatral, permeáveis ao público acidental. Esta modalidade teatral vincula-se, essencialmente, com a necessidade dos teatristas de estabelecer contato direto com um amplo espectro de público que não freqüenta as salas teatrais, e em muitos casos representa um desejo de interferência na silhueta urbana a partir da deconstrução dos usos da cidade.

Reconhecer as particularidades do teatro feito para o espaço da rua — adverso e inóspito —, permite uma abordagem crítica mais ampla que não se limita a estudá-lo como uma variante do teatro popular.

Capítulo 3
A SOCIEDADE E O TEATRO DE RUA

O teatro como cerimônia social diferida

A idéia de abordar o vínculo existente entre a representação teatral e os processos sociais diz respeito a estabelecer referências para refletir sobre o lugar do teatro de rua na sociedade e o papel social dos teatristas.

A natureza dos vínculos entre o fenômeno teatral e a sociedade é uma questão que tem sido sempre objeto de discussões e posições ideológicas em confronto. Os historiadores Kenneth MacGowan e William Melnitz começam seu livro *Las edades de oro del teatro* dizendo: "O teatro (como âmbito) e as peças que nele se representam são sempre o reflexo de uma cultura. [. . .] Em qualquer época, tanto o local da representação, como a peça representada, são produtos das condições sociais e dos aspectos estéticos predominantes" (1987, p. 7).

Este conceito ajuda a compreeder o fenômeno teatral, mas ao atribuir a este um caráter de mero "reflexo" desconhece a possibilidade de que o teatro possa participar na gênese dos fenômenos sociais. Segundo este primeiro ponto de vista, o teatro, como uma imagem refletida num espelho, apareceria depois do fenômeno social, sem nenhuma, ou pouca capacidade de interagir com esse fenômeno. A relação entre teatro e sociedade estaria dada, então, por uma dependência do primeiro em relação à segunda. Uma leitura superficial do pensamento marxista, muito difundida pelas correntes stalinistas, gerou a idéia de que o teatro refletia de forma direta e linear a sociedade e neste sentido servia como instrumento privilegiado na luta de classes.

Esta simplificação afirmava que a relação do teatro com a sociedade centrava-se no compromisso do artista de refletir a realidade para modificar a estrutura de dominação da classe burguesa.[1] Dessa forma, os que participavam desta idéia se opunham ferozmente à toda proposta que se parecesse à "abominável" arte pela arte, e tentavam construir uma trincheira de luta artístico-política a partir da classificação do fenômeno teatral em categorias tais como: teatro burguês ou teatro proletário. Isto é, propunham situar a arte como parte da superestrutura do modo de produção capitalista.[2]

Esta concepção simplificadora marcou parte da crítica teatral latino-americana dos anos 1950/1960 e influiu diretamente na conformação do marco ideológico dos grupos de teatro independente e posteriormente dos grupos de teatro de rua,[3] daí que as manifestações teatrais de rua próprias dos anos 1960 (que estão na origem do atual teatro de rua) tivessem caráter basicamente militante, justificadas e fomentadas por construções intelectuais de uma crítica profundamente influenciada pelas idéias próprias do que poderíamos chamar de um "realismo socialista".

Paralelamente, outros estudiosos avançavam além desta concepção da arte como mero reflexo afirmando que a arte atua dialeticamente com os fenômenos sociais, ainda que os enfoques macroestruturais da sociologia, dessem pouca importância ao estudo do fenômeno teatral como manifestação social em si mesma, com códigos e características próprios. Eugene Lunn afirma que segundo Marx "a arte, como uma parte definida do trabalho humano, não é uma mera "cópia" ou "reflexo" da chamada realidade externa, mas sim sua impregnação com propósitos humanos" (1986).

Jean Duvignaud, diz que "aqueles cândidos que querem converter o teatro no «reflexo» ou na «expressão» de uma sociedade ou de uma «visão de mundo», deixam de lado as verdadeiras relações que se estabelecem entre as estruturas sociais e a criação dramática: as relações entre a estética vivente e as estruturas sociais são infinitamente mais profundas de que comumente se diz" (1970).

Todas as relações sociais são exercidas por meio do uso de linguagens. A utilização destas linguagens (orais, gestuais, etc.) conformam na atividade cotidiana uma sorte de complexa atuação de que fazem parte todas as cerimônias sociais das quais somos protagonistas. Nossos atos são parte desta "cena", nosso âmbito cotidiano de relações. Duvignaud afirma que "nossa própria existência [. . .], ou mais precisamente, a existência da cultura, é uma representação teatralizada dos instintos e das pulsações. A sexualidade, a morte, o intercâmbio econômico ou estético, o trabalho, tudo é manifestado, interpretado. O homem é a única espécie dramática" (1970). É esta estreita relação entre a vida social e a arte de dramatizar que permite dizer que se todo intercâmbio social é uma "representação teatralizada", o ato de representar teatralmente é um exercício de socialização.

---

[1] Outras posições dentro do campo do marxismo atribuem à arte um lugar de maior independência em relação com os modos de produção. Segundo Leão Trótzki, "A arte é um dos modos como os homens se orientam no mundo; neste sentido, a herança da arte não se distingue da herança da ciência e da técnica — não é menos contraditória". Ver L. Trotsky. *Literatura y revolución*, 1969.

[2] Segundo Karl Marx compõe a superestrutura do modo de produção as instituições representativas dos interesses das diferentes classes sociais e os seus aparelhos ideológicos.

[3] No livro *Teatro popular y cambio social en América Latina*, sua autora Sonia Gutiérrez afirma que "Para alcançar a sociedade na qual a vida de todos os seres humanos esteja assegurada é necessário ter em conta o fator decisivo: a luta. É justamente aqui que se situa o trabalho teatral latino-americano como trabalho artístico, belo enquanto motiva esta luta transformadora da realidade. Luta levada adiante diariamente pela classe explorada" (1979).

É importante reconhecer que a situação de representação tem características próprias diferentes da atividade cotidiana. A situação de representação é um ato estético, cujo objetivo é criar um fenômeno artístico. "A peça (teatral) é representada para homens e mulheres congregados escutar juntos, para ver juntos, para construir provisoriamente uma comunidade" (Goubier, 1950). Na situação de representação existe um acordo tácito (entre quem atua e quem assiste) sobre as leis que regem tal situação. Se bem que na situação de cotidianidade também exista uma espécie de acordo, a diferença reside no fato de que na situação de representação o público está predisposto a assistir a uma cerimônia construída coletivamente com um tempo e um espaço determinados, com limites bem precisos, e com intenção estética como objetivo principal. É exatamente este elemento que, segundo Duvignaud, diferencia a situação social da situação teatral: "A verdadeira distinção entre situação social e situação teatral não está na oposição superficial entre existência imaginária e existência real, mas sim no fato de que no teatro a ação «se mostra», restituída na forma de espetáculo, e que a fabricação deste espetáculo dá lugar a todas as atitudes e ações correspondentes a esse gênero de experiências" (1970).

Como foi dito anteriormente, a situação teatral é uma cerimônia coletiva. Cerimônia porque é um ato dotado de regras bem-definidas, com um ordenamento estabelecido, para uma solenidade particular, e de espaços delimitados estritamente: espaço da representação e espaço do público. Os atores realizam o exercício da cerimônia com a participação do público. Esta cerimônia é fruto de um trabalho de elaboração coletiva que encontra sua culminação na representação mesma do espetáculo e somente existe como tal enquanto dura o funcionamento do espetáculo.

Quando Duvignaud utiliza a expressão "cerimônia social ou diferida" para falar da cerimônia teatral, certamente se refere a que o teatro suspende a ação social (histórica) no tempo e no espaço fazendo-a perdurar. A cerimônia teatral "representa uma ação, mais para assumir seu caráter simbólico que para realizá-la efetivamente" (1970).

Por ser parte do processo social, muitas vezes o espetáculo aparece como porta-voz de ansiedades e sentimentos — como parte dos desejos da sociedade —, que ainda não encontraram formas sociais de explicitação e constituem assim uma antecipação. No mesmo sentido, a professora norte-americana Viola Spolin declara no seu livro sobre improvisação teatral: "[. . .] Buscamos viver uma experiência: ir além do conhecido. Muitos de nós ouvimos os movimentos do novo que está por nascer, mas é o artista quem deve assistir ao parto da nova realidade que esperamos" (1979).

O fato de jogar com as imagens e sensações que flutuam nas almas, mas que ainda não têm referência concreta na sociedade, é parte fundamental do vínculo entre o teatro e a sociedade. Vínculo que expressa também que o espetáculo teatral e a vida social estão transcorrendo em forma simultânea.

O estudioso polonês Ian Kott no seu livro *Shakespeare, nuestro contemporáneo* afirma que: "o espectador contemporâneo, descobre nas tragédias shakesperianas sua própria contemporaneidade" (1969). Isto quer dizer que o teatro tem a característica de "refletir" muitos tempos e processos sociais simultaneamente. A cena seria algo assim como um espelho que reflete pelos dois lados projetando imagens tanto oriundas do observador como do interior do próprio espelho.

Entre o contexto social e o espetáculo existe um permanente intercâmbio de influências nas duas direções. Ainda que o contexto social apareça como o condicionante fundamental do espetáculo, ele sempre gera forças que vão incidir sobre a realidade que o circunda. "A arte é, enquanto atividade criadora do homem, uma manifestação social; porque a obra através da qual se expressa vem a se constituir em ponte que o une com a sociedade, e porque esta obra, que se nutre não somente da realidade individual, mas também social, influi de algum modo na sociedade por meio dos valores estéticos e ideológicos" (Quinto, 1969). Isso sempre depende das possibilidades de contato entre a realidade social e o espetáculo e seu público. O intercâmbio se realiza por meio do público. É importante agregar que não se trata de questionar até onde o espetáculo atua modificando comportamentos do público, mas de observar que efetivamente o espetáculo — como prática discursiva — gera pontos de reflexão e sensibilização com respeito aos processos socioculturais dos quais também é partícipe.

A existência da censura em diferentes épocas e diferentes regimes políticos demonstra a existência da capacidade que tem o espetáculo teatral de atuar sobre a sociedade, como cerimônia coletiva, ainda que esta atuação não tenha significado transformador imediatista que muitas vezes se quer atribuir à arte quando lhe conferem um lugar funcional na luta de classes.

Ao caracterizar o teatro de rua como uma "cerimônia social diferida", é possível afirmar que a análise de um espetáculo permite realizar uma leitura do contexto social ao qual esta pertence. Por outra parte, o estudo do contexto social revela os fatores dominantes que condicionam a criação teatral. Isso quer dizer que a análise do texto espetacular[4] se pode considerar como a articulação das diferentes formas do discurso teatral na sua relação com o contexto cultural e com os referentes sociais dominantes. Portanto, o tratamento do espetáculo como uma manifestação polidimensional — que reconstrói a cerimônia social — fornece ao pesquisador uma fonte de amplo espectro

---

[4] Texto espetacular segundo Marco De Marinis é "o espetáculo considerado do ponto de vista da semiologia, como texto" com todas as possibilidades de leitura que isso pressupõe (De Marinis, 1988).

para a compreensão dos fenômenos socioculturais dentro de um determinado processo histórico.

Conceito do sinistro. Imagens de uma situação sinistra e os processos de criação dos teatristas da rua

O teatro de rua do período estudado é parte de um contexto sociocultural que foi determinado pelos regimes militares da Argentina e do Brasil e se caracterizou por ser uma situação de risco. Uma permanente ameaça de coerção, repressão e morte.

Neste quadro quando observamos o transcurso de cada uma destas pequenas cerimônias sociais — as representações dos grupos de rua — podemos perceber um complexo de signos que permitem revelar elementos da experiência social destes grupos. Estes artistas trataram de construir alternativas de criação sob a égide do autoritarismo. Ainda que bastante distintas, ambas as experiências teatrais apresentam um aspecto comum: foram vividas por jovens teatristas que cresceram sob a "cultura do medo".

É interessante considerar esta referência, não para analisar posturas de combate que possam ter tido os diferentes grupos, mas para descobrir como a inserção nestas culturas repressivas marcou o processo de criação.[5]

Qual foi o impacto dos regimes repressivos sobre os teatristas da rua que atuaram na década de 1980? A exeriência com o terror de Estado deixou uma profunda marca tanto nos discursos ideológicos dos grupos criadores como nas suas realizações teatrais. O signo mais claro da relação entre os que depois da democratização se fizeram teatristas da rua e suas respectivas ditaduras, foi a morte ou sua permanente ameaça.

---

[5] Néstor García Canclini afirma que: "se a passagem a um regime democrático na Argentina, a partir de 1983, permitiu recuperar a atividade política, tanto os estudos sobre a transição como os discursos políticos insistem no efeito a longo prazo da recomposição ideológica e do estilo de vida (1987).

Para compreender as conseqüências da relação do sentimento do terror, convém ter em conta o conceito de sinistro, forjado pela psicanálise. Sinistro, para o *Diccionario de la Real Academia Española* e o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* é: o de mau agouro, fúnebre, funesto ameaçador; que infunde receio; que se materializa no desastre, dano material.

Para a psicanálise, o sinistro designaria uma zona da vida psíquica na qual o homem se encontra desconcertado, perdido. Sigmund Freud diz que a sensação do sinistro é oriunda de um profundo sentimento de angústia relacionado com os temores primitivos mais agudos vinculados com a morte.[6] O sinistro é algo angustioso que foi reprimido e que retorna, que "não é realmente nada novo, se não algo que sempre foi familiar a respeito da vida psíquica e que somente se tornou estranho mediante um processo de repressão" (Freud, 1987). Isso se manifesta quando aparece a dificuldade em discernir entre realidade e fantasia, ou quando o que se havia considerado como fantástico aparece como real. Freud afirma que o maior grau de incerteza é o que se dá diante da morte (ninguém sabe quando e de que maneira esta ocorrerá), pois esse é o temor reprimido mais primitivo e que nos é familiar.

As observações de Freud estão focalizadas nas experiências do indivíduo, mas esse mecanismo também pode aparecer nas experiências sociais, quando são revividos medos primitivos. Ante uma situação social de medo, de terror, na qual aparecem abundantemente as características citadas anteriormente, as imagens e sensações do "sinistro" conformam o imaginário coletivo, uma força impulsora de atitudes e comportamentos.[7]

---

[6] "O sinistro em grau máximo está relacionado com a morte, como por exemplo os cadáveres, o aparecimento de mortos, espíritos e fantasmas, membros separados do corpo" (Freud, 1987, p. 46).

[7] "O exercício do poder, especialmente do poder político, utiliza o imaginário coletivo [. . .] é fácil comprovar que em cada grave conflito social as encenações por uns ou outros têm construções simbólicas de possibilidades" (Baczo, 1991, p. 16).

No caso do império do terror de Estado, a vivência do "sinistro" alcançou grande amplitude e deu passagem a sentimento coletivo que permeou uma série de ações culturais que impregnaram o cotidiano destas sociedades e repercutiram fortemente na construção dos discursos artísticos.

No Brasil, a ditadura, apesar de não haver aberto um processo genocida como na Argentina, criou uma situação de medo e permanente ameaça, apenas disfarçada pelo aparente funcionamento das instituições republicanas. Funcionou uma classe de jogo de "duplo discurso", que também contribuiu para o surgimento do sinistro, pois o cidadão sabia que a utilização dos instrumentos repressivos estava em pleno vigor, ainda quando não era explicitado pelo regime. Isso foi particularmente sentido pelo meio artístico que convivia cotidianamente com os instrumentos repressivos.

No caso argentino existiram duas condições que permitiram sua plena manifestação. Em primeiro lugar, a repressão sistemática, ampla e até certo ponto descontrolada, que caiu sobre o país, como revela o relatório da Conadep (Conadep, 1984). Em segundo lugar, durante o período da ditadura a repressão gerou, mediante a ameaça física permanente e a morte, o medo e o horror. Estes se internalizaram no conjunto da sociedade e também no contexto teatral, especialmente nos espaços marginalizados como o dos teatros que buscavam trabalhar na rua.

Em ambos os países observou-se a existência de uma situação de incerteza. Dominou o que a psicóloga social Ana Quiroga chama de *situação confusional*, que se caracteriza pelo fato de que "uma função básica do pensamento se ressente; a discriminação. A desestruturação do marco referencial adequado a uma situação do passado, exige a estruturação de um novo marco de referência. [. . .] A ruptura ou quebra da continuidade, a crise do marco referencial que dava conta dessa continuidade, provoca no sujeito uma crise de identidade" (1983, p. 1). Os Estados repressivos alteraram a continuidade da vida social abrindo condições para que a incerteza possibilitasse a aparição de sensações emanadas do campo do sinistro.

Na Argentina, a situação de incerteza não terminaria com o advento da democracia pois os "descobrimentos" do genocídio reativaram todos os fantasmas que haviam acossado a sociedade: por um lado, o sentimento de culpa por causa da cegueira que buscou ignorar o terror cotidiano, por outro lado, o medo de que o terror voltasse. Por isso se desencadeou uma busca desesperada de um novo marco político e sociocultural.[8] A combinação destas características permite afirmar que o terror de Estado gerou as condições favoráveis para a manifestação do "sinistro" já em plena democracia.

No caso da criação teatral o discurso, reprimido durante a ditadura, aparece como possível na democracia, mas juntamente com ele voltam à superfície todos os fantasmas que os sistemas repressivos haviam-se encarregado de manter vivos. Assim, reviveram o medo e o horror. Conseqüentemente, muitos espetáculos do período, particularmente os de rua, tratavam de temas que diziam respeito a um revisionismo histórico do período ou de versões oficiais sobre o período, sem deixar de tocar materiais relacionados com os sentimentos vinculados ao medo.

Regimes ditatoriais e o ritual do espetáculo na rua: a transformação do uso da rua e o conflito com os rituais das ditaduras

O público que se dispõe anímica e fisicamente a assistir a uma encenação de rua, atua com duplo caráter: como espectador e como agente desordenador do espaço social. Aquele senhor que sustenta uma pasta executiva enquanto se diverte com o histrionismo dos atores da rua inconscientemente se transformou em objeto de re-significação do espaço urbano, participando assim de uma inusitada cerimônia social.

Os ritos, isto é, a seqüência de procedimentos que dá forma à mencionada cerimônia, se compõe da convocatória do público, do ordenamento do espaço cênico e da explicitação dos códigos teatrais.[9] Estes ritos têm uma estrutura que parece comum às artes da rua e/ou às práticas do mercado. Em um princípio o fundamental é congregar aos participantes criando um centro de atenção convocante. Este ritual está determinado — no seu funcionamento — pelos códigos socioculturais dominantes, seja pelo seu respeito, seja porque são transgredidos, sempre segundo sua própria razão de ser, ainda que as variações dos ritos respondam eventualmente às mudanças do contexto sociopolítico.

A ritualidade do teatro de rua expressa, e se fundamenta, na liberdade de reunião e de expressão. A cerimônia materializa-se na comunhão entre os atores e o público acidental como fenômeno de ruptura momentânea de condutas rotineiras do uso do espaço urbano. Observando o teatro de rua nos atuais núcleos urbanos dominados pelos meios de comunicação de massas e as inúmeras possibilidades informacionais disponíveis, o teatro de rua aparece como um evidente fenômeno anacrônico próximo do universo artesanal. Uma modalidade espetacular que, no período estudado, não se prezou necessariamente pela associação com a tecnologia. Por isso o teatro de rua assumiu uma faceta ainda mais transgressora e portanto se apresentou quase como um discurso libertário, no que se refere à ruptura com as regras sociais dominantes. Uma alternativa anti-sistema e autônoma. Foi neste sentido que o conflito do teatro de rua e os regimes ditatoriais se fez mais evidente, pois essa postura alternativa o colocava necessariamente associado às formas de organziação consideradas sempre perigosas.

---

[8] O escritor Osvaldo Bayer diz que "Depois (dos anos de crimes sórdidos e de condutas obscenas) veio a passagem alegre, plena de frivolidade, com a qual se passou de uma ditadura sombria e corrupta a um governo constitucional por cima dos fantasmas sempre presentes dos desaparecidos e das tumbas das Malvinas. A sociedade argentina, repentinamente, havia se lavado na democracia com o ato formal de pôr o voto em uma urna. [. . .] A família argentina se havia reunido novamente no domingo, em paz, depois de tanto sufoco. Mas alguém bateu à porta. Eram as *Madres*, que queriam saber onde estavam seus filhos" (1988).

[9] O estabelecimento das convenções teatrais aparece no desenvolvimento mesmo do espetáculo, mas é comum observar no teatro de rua breves seqüências iniciais que têm como objeto explicitar as convenções que serão utilizadas no espetáculo.

O repertório de usos da rua — os ritos — instituído pelos governos ditatoriais se fundamentava em uma suposta ordem, e funcionamento regulamentado da rua que excluía de entrada qualquer apropriação que rompesse, não somente com os princípios da segurança nacional,[10] como também com o conceito de progresso e de limpeza de que deveriam ser exemplos as ruas de nossas cidades.

Os ritos dominantes propostos pelos militares nada tinham que ver com a possibilidade de re-significação do espaço, que pudesse receber uma cerimônia que atacasse algum aspecto do discurso ditatorial.

Diferentemente do que pensam alguns críticos, o teatro de rua não somente foi objeto da repressão pelo conteúdo de seus textos e por seus supostos objetivos políticos ou por sua ideologia revolucionária, mas, especialmente, porque seu ritual, por si só, já significava uma expressão de subversão segundo a visão dos militares detentores do poder. A invasão da rua e sua possível desorganização já configuravam risco suficiente para as forças policiais reprimirem estes artistas. A ameaça de desordem do espaço pode ser considerada como elemento tão perigoso como o material dramatúrgico levado a cena. É importante destacar esse elemento para compreender melhor a potencialidade expressiva do fenômeno teatral na rua e sua latente capacidade de ruptura.

---

[10] Segurança nacional é a expressão que sintetiza no discurso das ditaduras sua preocupação por enfrentar o comunismo internacional e seus objetivos "antipátria" (Cheresky, 1986).

A marginalidade reivindicada

O teatro de rua ocupa lugar social desprestigiado. No quadro dos valores de nossa sociedade, este teatro é quase sinônimo de "diletantismo", e dentro do próprio contexto teatral ocupa lugar marginal. Esta marginalidade vem principalmente do fato de que os realizadores do teatro de rua, ao utilizar o espaço da rua já se encontram em atitude de enfrentamento com uma cultura dominante que dá extremo valor ao teatro realizado nas salas convencionais, que são consideradas verdadeiros templos sagrados da cultura formal. A pouca rentabilidade financeira do teatro de rua pela sua pouca capacidade de produção de lucro do ponto de vista de arrecadação o situa no terreno de expressão marginal. Nos últimos dez anos se observa que há algumas exceções relacionadas com grupos que conseguem patrocínios, mas mesmo assim isso representa um conjunto minoritário. Um exemplo que reforça esse lugar subalterno vem do próprio ambiente teatral. Não é raro o festival teatral que reserva para o teatro de rua uma condição secundária em sua programação até mesmo com distinção de premiação com relação ao teatro de sala.

Mas essa marginalidade não é somente fruto de uma condição externa ao teatro de rua. Todo discurso artístico é produzido por um grupo social e ocupa um lugar social. O teatro de rua situa-se no campo do discurso teatral marginal cuja condição subalterna, segundo Juan Villegas, "se fundamenta tanto na marginalidade social de seus produtores ou receptores como na sua discrepância com respeito ao código estético e cultural hegemônico".[11] [O caráter marginal de um discurso teatral] "é uma categoria determinada pelo grupo possuidor e controlador do código estético e cultural dominante" (Villegas, 1984). A expressão *cultura dominante* não somente se remete à ideologia das instituições da cultura, mas também à ideologia do meio teatral e do público espectador, isto é, o gosto teatral que determina o funcionamento do mercado teatral, que dá valor às diferentes produções que são oferecidas ao público.

---

[11] O código estético e cultural hegemônico é aquele que domina o contexto cultural ditando normas e procedimentos artísticos que são admitidos pela sociedade como padrões referenciais de qualidade artística.

O nascimento da sala teatral forma parte de um fenômeno de estratificação social. Duvignaud, comentando o nascimento da cena à italiana, diz que "o movimento [sociocultural] que encerra o espetáculo dentro dos muros, e o isola do resto dos homens, apartando-o dos olhares «vulgares», se afirma no momento em que as monarquias se impõem" (Duvignaud, 1980). Nossa sociedade é herdeira desta escala de valores.

Do ponto de vista sociopolítico, as condições de dependência que a América Latina suporta dão como resultado que o teatro de rua seja duplamente marginal. Em primeiro lugar, porque este teatro é parte do discurso teatral marginal, que é o teatro latino-americano, e em segundo lugar porque é marginal dentro do próprio teatro latino-americano.

Assim, para levar a cabo sua tarefa, os integrantes dos grupos de rua devem realizar grandes esforços e devem ter uma potente motivação ideológica, o que os condena a ocupar um lugar de oposição e de enfrentamento com a cultura que os marginaliza. Conseqüentemente, com eles surgiu uma forma de contracultura teatral que, geralmente, se associa à cultura dos setores menos privilegiados da sociedade. Os teatristas da rua reivindicam esta marginalidade que os situa em uma atitude de combate ante a cultura teatral hegemônica.

A situação do teatro de rua está próxima do que a pesquisadora argentina Beatriz Seibel chama de *teatralidade popular*, que "constitui uma resposta dos setores culturalmente postergados ante os setores culturalmente dominantes" (1989), porque todo discurso marginal tem incorporado um conflito com a cultura

dominante, por isso representa uma variante de resposta, sem que os realizadores dos espetáculos estejam necessariamente conscientes disso.

A situação de marginalidade do teatro de rua faz-se mais explícita quando se analisam suas fontes de financiamento. A indiferença, quase total, dos projetos culturais dos organismos oficiais e a ausência de aportes de empresas privadas, demonstram que as instituições da cultura dominante não têm interesse particular no teatro de rua, até mesmo desprezam, ante outras modalidades espetaculares na hora de doar fundos para a produção. Para o empresário capitalista não cabe dúvida de que o teatro de rua não representa um investimento produtivo, nem constitui um canal válido para o negócio da publicidade enquanto não está transformado em grande evento.[12]

A relação do teatro de rua com os organismos estatais, em períodos ditatoriais ou democráticos, sempre esteve marcada por este caráter de marginalidade. É neste marco que se deve compreender o desenvolvimento da história do teatro de rua na Argentina e no Brasil: um discurso teatral marginal que busca ocupar espaços permeáveis nas estruturas públicas de cultura e ainda enfrenta preconceitos dentro dos próprios sistemas teatrais. No entanto, essa condição de marginalidade é algo que constitui parte dos elementos de identidade desta modalidade teatral. Parte do movimento de teatro de rua situa-se conscientemente como periférico e dessa posição constrói seu espaço ideológico e discurso artístico. O fenômeno dos festivais internacionais de teatro, principalmente a partir da segunda metade da década de 1980 tem aberto espaços institucionais cada vez mais consolidados para os espetáculos de rua, e dessa forma criado maiores dificuldades para a manutenção pura destas situações de marginalidade. Esse elemento propõe uma zona de contradições que os grupos de rua estão obrigados a percorrer, ou seja, como manter sua independência e seu lugar alternativo e ao mesmo tempo sobreviver profissionalmente se os espaços de trabalho e oportunidades de financiamento estão cada vez mais reduzidos e concentrados em festivais ou patrocínios de grandes empresas.

---

[12] Uma curiosa exceção na experiência argentina foi o espetáculo da Organización La Negra na Praça do Obelisco da cidade de Buenos Aires: duas importantes empresas seguradoras patrocinaram o arriscado espetáculo *La Tirolesa/Obelisco*. O que atraiu a atenção dos patrocinadores foram as características de risco físico que propunha La Negra com o deslocamento dos seus atores a mais de quinze metros de altura.

SEGUNDA PARTE

Capítulo 4
O TEATRO DE RUA
NA ARGENTINA E NO BRASIL

O teatro de rua na cidade de Buenos Aires. Antecedentes

A história do teatro ao ar livre e do teatro de rua em Buenos Aires remete-se à época da Colônia. Como foi dito anteriormente, no verão de 1782, um ano antes da inauguração do Teatro de la Ranchería, já se havia registrado uma representação de um espetáculo ao ar livre no centro da cidade, por uma companha semiprofissional.

Durante o período da Colônia as corporações gremiais mantiveram organizações próprias para intervir nas representações teatrais ao ar livre por ocasião das festas reais (casamentos de reis, nascimentos, etc.) e também nas festividades e procissões religiosas.

Ao final do século XVIII os artistas chamados *volatineros* trabalhavam nos *huecos*[1] da cidade. Os *volatineros* formavam grupos de dois ou três artistas que acostumavam contratar uma pequena orquestra para acompanhar o espetáculo no qual, depois dos números de destreza, eram apresentadas pantomimas e bailes cômicos.

---

[1] "Ocos" era o nome que se dava aos terrenos baldios da cidades.

Nos primeiros anos do século XIX, por influência do circo inglês surgiram em Buenos Aires vários âmbitos fixos ao ar livre, destinados a espetáculos dos *volatineros*. Posteriormente, o espetáculo de tipo circense passou ao espaço fechado da tenda.

O Conservatorio Labardén — (atualmente Instituto Vocacional del Arte) escola municipal de arte para crianças — realizou importante experiência de teatro de praça. Seus alunos integravam elencos que representavam peças infantis nas praças da cidade a cada domingo. Esta atividade se deu entre os anos 1915 e 1920 aproximadamente.[2]

O *Teatro Independiente* também fez experiências de rua. Leónidas Barletta com o Teatro del Pueblo adquiriu em 1930 uma carroça que utilizou para a realização de espetáculos ao ar livre e o Grupo Fray Mocho, nos primeiros anos da década de 1950, formou um elenco para turnês pelos bairros que muitas vezes trabalhou sobre a carroceria de um caminhão, ou em outros tipos de palcos improvisados ao ar livre.

Já ao final da segunda guerra mundial um grupo de atores, agrupados sob o nome Teatro de Masas, havia solicitado à Municipalidade de Buenos Aires permissão para utilizar o espaço do Balneário Municipal, na Costanera Sur (zona ribeirinha da cidade), com o fim de fazer teatro popular ao ar livre. Entre estes atores se encontravam destacadas figuras do teatro argentino daquele momento (Francisco Petrone, Milagros de la Vega, etc.). Finalmente a solicitação do Teatro de Masas não obteve resposta e as circunstâncias políticas do momento abortam o projeto.

A Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires apoiou, entre 1950 e 1970, a realização de vários ciclos de espetáculos teatrais ao ar livre. Nos anos 1960 alguns dos palcos utilizados para este tipo de ciclo foram: a Recova do bairro de Mataderos, o Jardim Botânico, a Praça Dorrego e a rua turística do Caminito no bairro da Boca. Nestas iniciativas a Municipalidad oferecia a infra-estrutura e os grupos recebiam como cooperativa sobre o montante arrecadado.

---

[2] Informação fornecida pelo pesquisador Teodoro Klein.

Durante a década de 1960 o Teatro del Futuro, dirigido por Teodoro Klein, trabalhou em pátios dos *conventillos*[3] dos bairros de Barracas e Boca com o objetivo de "levar a cultura ao povo". Duas de suas encenações mais importantes foram: *Las tres historias para ser contadas* e *Los de la mesa diez*, ambos textos de Osvaldo Dragún. Ainda que esta experiência não tenha tido por finalidade realizar um teatro especificamente de rua, exemplifica como a busca de espaços alternativos se relacionou com a motivação ideológica predominante naquele contexto histórico.[4]

Nos anos 1969, 1970 e 1971 a Municipalidad de Buenos Aires organizou ciclos de teatro de rua nas praças da cidade. Nestes anos, durante a Semana da Cidade, se subsidiaram alguns grupos para a produção de diferentes espetáculos que foram apresentados com ampla convocatória de público, ainda que os grupos que trabalhassem nestes ciclos não se dedicassem ao teatro de rua. Alguas desses grupos foram: o Teatro del Traficante de Noberto Campos; o Grupo Lobo, que trabalhou no Instituto Di Tella; e o Teatro del Hombre com López Vidal e Marta Adelach.

Com os ecos do *Cordobazo* (1968)[5] e com forte influência do peronismo de esquerda surgiu nos anos 1970 intenso movimento de teatro político que estava vinculado estreitamente com as unidades básicas do peronismo[6] — canal de aproximação de bairros carentes. Ainda que não se propusessem fazer teatro de rua, mas sim teatro popular, a maioria destas produções se realizou ao ar livre, dada a falta de espaços em condições de abrigá-las, e de fato se conformaram como encenações de rua.

---

[3] *Conventillos* são os cortiços organizados em Buenos Aires após o grande fluxo de imigrantes no final do século XIX.

[4] A pesquisadora argentina Olga Consentino caracteriza os anos 1960 como o "último y más significativo crecimiento y transformación, en el campo de la creación teatral [Argentina], tiempo preñado de contradicciones y conmociones tanto en el país como en el mundo" (1991).

[5] Cordobazo, insurreição operária ocorrida na cidade de Córdoba, a partir de uma greve dos metalúrgicos. Os acontecimentos do Cordobazo desencadearam uma série de processos de lutas operárias e estudantis em vários pontos da Argentina.

Grupos como El Machete do teatrista Augusto Boal — então exilado em Buenos Aires —; o grupo Octubre de Norman Briski; e o Grupo Teatrito de La Reconstrucción que dependiam da Direção de Cultura de la Universidad de Buenos Aires, trabalhavam especialmente *nas villas de emergencia*[7] combinando o trabalho teatral com o pedagógico.

O golpe militar[8] que derrubou o governo de Isabel Perón e instaurou o terrorismo de Estado pôs fim a toda atividade teatral de rua. Muitas das pessoas comprometidas com a atividade do teatro popular tiveram de buscar refúgio no exílio, outros, simplesmente abandonaram a atividade teatral. Os organismos municipais, controlados em todos os níveis por militares, não fomentaram a atividade de rua, e a permanente ameaça de destruição de tudo o que pudesse ser enquadrado como subversão terminou por inibir totalmente os realizadores de teatro de rua.

Uma exceção, no âmbito da grande Buenos Aires, foi a Agrupación Para un Teatro Rioplatense dirigida por Gustavo Dileo, que na região de Lomas de Zamora (zona sul de Buenos Aires) esteve trabalhando na rua desde o final de 1979.

A Agrupación utilizou terrenos baldios e até algumas praças para seus espetáculos. Mediante acordos com comerciantes da

---

[6] As unidades básicas são organismos comunitários onde se assenta a militância do Partido Justicialista (Peronista).

[7] Bairros carentes ou favelas.

[8] O golpe encabeçado pelo general Jorge Rafael Videla, dia 24 de março de 1976 instaurou o autodenominado Proceso de Reconstrucción Nacional.

zona — que conseguiam a correspondente permissão de delegados de polícia — levavam-se a cabo representações de sainetes e pequenas comédias do teatro argentino. Também experimentaram fazer teatro relâmpago[9] para evitar problemas com as autoridades. O grupo trabalhou conjuntamente com instituições dos bairros, grupos religiosos, aos quais, eventualmente, vendiam espetáculos.

A poucos dias da posse de Raúl Alfonsín, presidente eleito democraticamente em 1983, o grupo fez sua primeira experiência na central Rua Florida, com um espetáculo baseado na Commedia dell'Arte. O grupo trabalhou até o final de 1984 e depois abandonou o trabalho de rua dada a impossibilidade de manter financeiramente os atores. Em 1985 a Agrupación sofreu uma ruptura e parte do elenco fundou o grupo Diablomundo.

O *boom* do teatro de rua

Os primeiros três anos de regime democrático, depois de sete anos de autoritarismo, foram muito férteis em produções de rua. Vários grupos saíram a reconquistar o espaço da rua e o fizeram impulsionados por um sentimento de liberdade e de compromisso artístico, que se correspondia com uma sociedade que buscava nova identidade sob o signo da democracia.

Uma verdadeira explosão de arte na rua foi a primeira resposta que os artistas deram aos anos de repressão. Diferentes e múltiplas manifestações artísticas de rua marcaram os dois primeiros anos do período democrático. O teatro de rua funcionou como canal expressivo para jovens criadores que encontraram nesta modalidade teatral o meio mais acessível para sair à rua e se fazer ouvir, dando significado à expressão: "estamos vivos!".[10] Somente a partir de 1985 foram se consolidando os grupos e, então, eles começaram a elaborar projetos teatrais mais estruturados. Passando a uma nova etapa criadora na qual se podem observar discursos grupais que demonstram preocupação por realizar pesquisas sobre técnicas específicas da teatralidade de rua. É interessante consignar como exemplo da importância deste processo a conformação de uma organização solidária como o Movimiento de Teatro Popular (Motepo),[11] que exemplifica a dimensão deste fenômeno teatral.

---

[9] Teatro relâmpago é uma variedade do teatro de guerrilha: representação na rua de cenas rápidas sem prévia difusão. Ver *Diccionario de Teatro* de Patrice Pavis e *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular* de Augusto Boal.

O I Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba (1984) jogou importante papel no processo de renascimento do teatro de rua em Buenos Aires, pois estimulou uma grande quantidade de jovens teatristas a aprofundar seu trabalho de rua ou a dar início a uma atividade desse tipo. Neste festival dois grupos estrangeiros e um nacional — La Fura dels Baus (catalão); Yuyachkani (peruano) e o Teatro de La Libertad — funcionaram como referência para os grupos de rua e para os numerosos estudantes de teatro. Se o I Festival de Córdoba funcionou como uma cerimônia de passagem entre os anos de autoritarismo, abrindo a vida teatral do período democrático, no campo do teatro de rua o festival operou como uma garantia de que esta modalidade teatral poderia ser reconhecida como parte da vida profissional do teatro.

---

[10] "Los espectáculos de rua son quizás la expresión teatral más estrechamente relacionada con la reinstauración de la democracia en la Argentina. Un nuevo clima de libertad, seguridad y contagioso entusiasmo estimuló en el verano de 83/84, la actividad artística en las calles y plazas porteñas. Destacables, en este período fueron Los Jara, con *Feliz año 2036*, y el dúo integrado por Isabel Schein y Amalia Freytes con *Historias de puertas adentro* de Aldo Boetto, un espectáculo de mimo cuya temática audaz desconcertaba a los transeúntes de la calle Florida" (Trastoy, 1991).

[11] Motepo — Movimiento de Teatro Popular que nasceu a partir do trabalho da Red de Teatro Popular y Animación de Base em 1988. No Motepo se congregavam quase todos os grupos que faziam teatro de rua.

Os grupos e sua produção

A seguir, passo a analisar os processos criadores de quatro grupos argentinos. A ordem de apresentação de tais grupos corresponde à cronologia de sua fundação.

É interessante considerar que os integrantes destes grupos se mantiveram permanentemente em contato entre si, seja através da participação nas atividades do Motepo, como também pela intervenção em diversos festivais, encontros e oficinas realizadas no país nos últimos anos.

Um teatro político em busca de uma estética

GRUPO TEATRO DE LA LIBERTAD

ENRIQUE DACAL — diretor
HÉCTOR ALVARELLOS — ator
CARLOS BRIOLOTTI — ator
FÉLIX LÓPEZ — ator e assistente-geral
HUGO MEN — ator e instrutor
FABIANA MILIN — atriz
GUILLERMO PADILLA — ator e assistente técnico
NORA RODRÍGUEZ — atriz[12]

O Teatro de La Libertad representa o protótipo de grupo teatral de rua argentino dos anos 1980, pois levou até as últimas conseqüências uma atitude criadora na busca de um teatro politicamente comprometido que estivesse apoiado em um sólido desenvolvimento técnico e artístico.

A energia criadora dos atores e do diretor e sua necessidade de se manifestar gerou a criação do grupo, de forma explosiva em 1983, uma vez que as barreiras da repressão estatal começaram a cair. O manifesto de fundação do grupo tem como "premissa fundamental exercer a liberdade de se comunicar e se manifestar além dos limites impostos por quase uma década de imoralidade e repressão".

---

[12] Esta é a organização da primeira hora.

A eleição da rua como espaço de trabalho deveu-se a que ali "não havia condicionamentos econômicos para se juntar com o público e se podia reencontrar a tarefa, a alegria, a possibilidade de se agrupar e dialogar, sem estados de sítio".[13]

Outra motivação na criação do grupo foi o compromisso político de mobilizar, pela arte, a sociedade argentina em busca de sua memória histórica. Quando começou sua atividade, o Teatro de La Libertad não tinha nenhum modelo de teatro de rua como referência estética, ainda que contasse com uma muito bem articulada base de princípios éticos.

Através da experiência pessoal de seu diretor Enrique Dacal, o grupo recebeu forte influência do teatro político existente antes da ditadura. No entanto, seus espetáculos não se limitaram a utilizar o fenômeno teatral como veículo para um discurso político. A pesquisa das linguagens teatrais de rua constituiu um dos principais eixos do trabalho grupal.

Os primeiros passos na busca de uma estética teatral de rua foram dados quando Enrique Dacal dirigiu a atenção do grupo para as formas tradicionais do teatro argentino. Dacal propôs que o melhor caminho para contribuir com o processo de recuperação da memória histórica era revitalizar a tradição teatral nacional. Como conseqüência, o grupo escolheu *Juan Moreira*[14] (1984) — peça fundacional do teatro nacional — como espetáculo de estréia de um novo teatro em liberdade.

---

[13] *Teatro de La Libertad.* Publicação em mimeógrafo, de 1988, realizada pelo grupo, na qual consta a história do grupo.

[14] *Juan Moreira* versão de Francisco Enrique (pseudônimo autoral de Enrique Dacal), segundo o original de Eduardo Gutiérrez.

O compromisso político grupal materializou-se em um teatro crítico, com um discurso questionador da ditadura e igualmente da passividade da sociedade perante o terrorismo de Estado. Este discurso manifestou-se particularmente nos espetáculos do primeiro período do grupo, ou seja, até o começo de 1986, quando ocorreu a estréia de *El Libertazo*.[15] Nesse período o Teatro de La Libertad desenvolveu sua atividade buscando resgatar dos fatos históricos modelos para a Argentina da pós-ditadura.

Neste resgate se procura a aproximação do grupo ao discurso do teatro político da década de 1960, que utilizou figuras paradigmáticas para a propagação de mensagens ideológicas, como, por exemplo, a necessidade de os cidadãos se organizarem solidariamente para lutar pela reivindicação dos heróis populares.

Em 1984, quando apresentou *Juan Moreira*, o grupo explicitou dois objetivos: "recuperar o estilo e linguagem cênica do circo *criollo*"[16] e "recriar um gênero agonizante no país: o radioteatro, filho dileto por sua vez do circo *criollo*".[17] Esta encenação do *Moreira* foi elaborada com a intenção de recriar as pautas de dicção do radioteatro, e a imitação com poucos elementos, de toda classe de sons. O espetáculo era construído em um registro cômico e circense, com exceção do personagem do *Moreira* que conservava seu lugar trágico.

A adaptação do texto, realizada pelo diretor, fundia a história de *Moreira* com a recente ditadura, fazia alusão às vítimas do *Proceso* e à tortura, incorporando leituras de comunicados militares.

---

[15] A cronologia dos espetáculos do Teatro de La Libertad é a seguinte: *Juan Moreira* (1984); *El Cuenterete de Cuchu-Cuchu* (1985); *El Heroico Bairoletto* (1985); *El Libertazo* (1986); *Los Ríos del Mañana* (1986); *Las Ruinas del Infierno* (1987); *Viene Quemando la Alegría* (1988); *Sol Violento. . . Sobre las Ruinas del Infierno* (1988).

[16] *Teatro de La Libertad. Su historia.* Agosto de 1988. Edição em mimeógrafo.

[17] Enrique Dacal. Em: *Fundamentos éticos. Teatro de La Libertad,* 1985, p. 11.

O *Moreira* foi apresentado no cruzamento das Ruas Humberto I e Defensa, em pleno bairro de San Telmo. Ante a boa recepção tanto do público como da crítica, o grupo decidiu duplicar o elenco do espetáculo para poder realizar maior número de apresentações. Paralelamente, o grupo começou a receber convites para diversos festivais, como o I Festival LatinoAmericano de Teatro de Córdoba (1984), o I Festival de Teatro de las Américas (Canadá) e o VII Festival Internacional de Teatro de Manizales (Colômbia); não puderam participar dos dois últimos por falta de recursos financeiros.

A experiência que o Teatro de La Libertad realizou com o *Moreira*, provou que o público se vinculava estreitamente com uma leitura crítica da história recente da Argentina. Nos dois primeiros anos de democracia, os argentinos, cotidianamente, se confrontavam com revelações sobre as sistemáticas e brutais violações dos direitos humanos pela ditadura; conseqüentemente o espectador teatral se mostrava muito sensível ao tema da memória e da solidariedade. *Moreira* foi um sucesso em todas as suas apresentações.

Neste período, o grupo estabeleceu diferentes relações com organismos municipais. Recebeu apoio da Secretaria de Cultura de Buenos Aires e foi contratado pelo Programa Cultural dos Bairros realizando longa turnê pelos diferentes bairros da cidade. Os integrantes do grupo sentiram que era responsabilidade deles ocupar um espaço que permitisse participar na transformação das instituições oficiais de cultura.

Para aprofundar seu compromisso político e social, o grupo desenvolveu, em 1985, uma experiência de animação social de base.[18] Com esta iniciativa o Teatro de La Libertad vivenciou o fato teatral como um fenômeno da mudança social, a partir de um intercâmbio criador com setores diretamente vinculados à problemática social. Este projeto, levado a cabo juntamente com habitantes de uma casa tomada,[19] deu como resultado o espetáculo *El Cuenterete del Cuchu-Cuchu*, coordenado por Héctor Alvarellos.[20] Em razão de este espetáculo ter origem em uma atividade pedagógica, em um processo de animação social, foi quase impossível distinguir entre o fenômeno artístico e a militância política. Se bem que essa atividade tenha corrido paralela ao trabalho criador do Teatro de La Libertad, pode-se afirmar que esta experimentação exemplifica a busca de uma estética para um teatro comprometido. Com *El Cuenterete del Cuchu-Cuchu* vários membros do grupo investigaram as possibilidades do processo da criação coletiva aberto, como uma alternativa à estrutura vertical — utilizada no *Moreira* — para criar uma estética popular. Os resultados desta experiência não influenciaram a totalidade do grupo e marcaram diferenças que posteriormente se viram refletidas em trabalhos independentes de Héctor Alvarellos.

Em julho de 1985, o grupo estreou *El Heroico Bairoletto*, espetáculo cuja estrutura dramática, baseada na epopéia de um homem comum convertido em justiceiro perseguido, se assemelhava muito ao *Moreira*. Inspirado nas histórias do bandido pampiano Juan Bautista Bairoletto, recorria ao tema paradigmático do enfrentamento entre os seres humildes e o Estado totalitário, sugerindo a necessidade de lutar pela justiça com todas as armas possíveis. Uma vez mais o herói funcionava como referência ideológica.

Em 1986 o grupo realizou outra experiência de animação social como parte de suas pesquisas artísticas, criando *El Libertazo* a partir de um processo de trabalho com animadores sociais no âmbito dos centros culturais de bairros. Nesta experiência, inspirada nas *murgas*[21] e assembléias populares, se percebe claramente a intenção de utilizar a prática da criação teatral como instrumento de discussão social e política. A escolha dos temas tentava fomentar idéias de participação social, aproximando a festa popular de formas de organização dos trabalhadores nas lutas sociais.

---

[18] Animação social de base é uma atividade sociocultural desenvolvida na comunidades de escassos recursos econômicos com objetivo de fomentar a atividade comunitaria e melhorar as condições de vida.

[19] O fenômeno das casas tomadas por famílias pobres foi muito comum em Buenos Aires no final da ditadura.

[20] Héctor Alvarellos criou posteriormente o Grupo La Obra e o Grupo La Runfla.

Esse mesmo ano, o grupo participou na Semana Nacional e Internacional del Teatro de Calle na província de Neuquén, no Festival Brasileiro de Teatro Amador em Ouro Preto (estado de Minas Gerais) e do VI Festival de Teatro Pedro de La Barra (Chile).

No transcurso de 1986, o acontecimento mais importante para a vida do grupo foi o primeiro contato com Eugenio Barba. Com este prestigioso homem de teatro realizaram um intenso intercâmbio de experiências, e junto com alunos e docentes da Escuela Municipal de Arte Dramático, criaram o espetáculo *Los Ríos del Mañana*.[22] O encontro com Barba gerou uma importante mudança na estrutura dos espetáculos do grupo, nos quais se aprecia maior preocupação pela forma. Percebe-se que nestas experiências o texto passou a ocupar segundo plano e a narração de fatos históricos foi abandonada.

Nesse período, o desaparecimento — quase total — do discurso verbal marcou claramente um contraste com os espetáculos da primeira época. Os espetáculos já não apresentaram uma estrutura dramática narrativa, mas complexas justaposições de imagens.

As proposições éticas e ideológicas grupais aparentemente não sofreram mudanças. No entanto, a preocupação por intervir teatralmente na conjuntura sociopolítica perdeu força e foi

---

[21] Agrupamentos carnavalescos da região do Río de La Plata.

[22] Este espetáculo, que foi realizado com a participação do Grupo Farfa (integrante do Nordisk Teaterlaboratorium — Odin Teatret), foi apresentado no Patio de La Manzana de las Luces (construção do século XVIII no centro de Buenos Aires).

valorizada a possibilidade de gerar cerimônias teatrais que mobilizasse ao público com imagens comovedoras.

O conceito de cerimônia teatral, ao qual o Teatro de La Libertad fez referência já nos seus primeiros manifestos, pareceu concretizar-se nos seus espetáculos a partir de seu contato com os conceitos e estudos resumidos sob o título de Antropologia Teatral.[23] O que se observou foi a utilização do expressão *cerimônia teatral* para classificar encenações que faziam referência a diversos cerimoniais baseados no discurso simbólico cuja principal característica era utilizar formas icônicas destes cerimoniais.

O Teatro de La Libertad não chegou a concretizar uma nova estética com seu teatro de rua; e o modelo criado deixou de responder às inquietações dos componentes do grupo; ademais a modalidade de trabalho proposta por Barba contribuiu para que fossem abandonadas definitivamente as formas do teatro político tradicional.

É necessário considerar que o nível e tipo de compromisso ideológico foi variando com as mudanças impostas pela realidade sociopolítica do país. Se em 1983 havia consenso unificador em torno da reconstrução democrática, em 1986 já se observava notável fragmentação das forças políticas em luta pelos espaços de poder. Já não era simples para o grupo manter um discurso democratizante que sustentasse sua prática.

Quando em 1987 o Teatro de La Libertad estreitou os laços com o teatro de E. Barba produziu um espetáculo — *Los Ríos del Mañana* — que evidenciou grande mudança na estética grupal. Tempos depois o ator César Brie (discípulo de Barba) junto com Enrique Dacal e com seu grupo reconstruíram *Los Ríos*

---

[23] Antropologia Teatral é uma expressão cunhada por Eugenio Barba e Nicola Savarese muito difundida a partir do encontro do Terceiro Teatro de Bérgamo, Itália (1978). Ela se refere aos estudos e técnicas teatrais que investigam os procedimentos teatrais de diferentes culturas. É comum a utilização da expressão para fazer referência aos conceitos teatrais de E. Barba.

del Mañana, espetáculo com o qual realizaram apresentações em diversos bairros da cidade.

Em 1988 o Teatro de La Libertad estreou *Las Ruinas del Infierno*, espetáculo cujo processo de criação apoiou-se no trabalho de vários pequenos grupos, coordenados por Enrique Dacal, com intenção de alcançar uma posterior unificação. A proposta foi criar uma "multitudinária cerimônia de rua", que foi apresentada na Praça França, no bairro da Recoleta, com o patrocínio do Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.

Na abertura do Festival Nacional de Teatros Independientes (setembro de 1988) o grupo apresentou *Viene Quemando la Alegría*, espetáculo *murguero*[24] que já havia sido apresentado no carnaval do mesmo ano. Este espetáculo prescindia totalmente de texto, aproximando-se de um "teatro desfile".[25]

Em *Sol Violento. . . Sobre las Ruinas del Infierno* (1988), o grupo voltou ao seu trabalho anterior (*Ruinas del Infierno*), agora transformado em espetáculo de grandes proporções, com a incorporação de jogos de destreza, de equilíbrio e rotinas com fogo.

Esgotadas as possibilidades de seguir desenvolvendo seus espetáculos, o grupo sentiu que se encontrava em um ponto de inflexão: sua iminente ruptura. Sem caminho alternativo e pressionado internamente por diferentes projetos de seus membros, o grupo se desintegrou no final de 1990. Seu diretor, sempre em busca de um teatro profundamente cerimonial, concentrou seu trabalho no campo do ensino e da interpretação.

---

[24] Referente a *murga*, carnavalesco.

[25] "Teatro desfile", modalidade de representação que se realiza segundo um permanente deslocamento, à maneira dos tradicionais desfiles de rua.

Por um teatro popular

GRUPO TEATRAL DORREGO

Carlos Risso Patrón — diretor e autor
Román Alberío — ator
Andrés Cavallín — ator
Sergio Dioguardi — ator
Rubén Estévez — ator
Silvia Rodríguez Vidal — autora e atriz
Diana Santini — atriz
Gabriel Tissier — atriz[26]

O Grupo Dorrego surgiu em 1984 quando Carlos Risso Patrón assistiu — durante o Primer Festival Latinoamericano de Córdoba — aos espetáculos do Teatro de La Libertad, o Teatro União e Olho Vivo de São Paulo e a companhia peruana Yuyachkani (dirigida por Miguel Rubio). Motivado por estas experiências de rua, Risso Patrón conformou o grupo com o objetivo de fazer um teatro popular, que segundo ele deveria estar dirigido a um público massivo a partir de um alto nível artístico.

O Grupo Dorrego integrado em sua totalidade por jovens formados pela Escuela Nacional Arte Dramático (Enad) pretendia superar um destino que lhes parecia inevitável: trabalhar em pequenas salas do centro de Buenos Aires pagando custosas taxas e ter como público uns poucos familiares e convidados. Optaram então pelo trabalho no espaço de rua, mais acessível e de baixo custo. Segundo o projeto grupal, o teatro de rua devia funcionar basicamente como alternativa de trabalho e formação contínua. Para isso o grupo dotou-se de uma estrutura funcional que permitisse alcançar este objetivo e ao mesmo tempo atingir a excelência na realização artística.

---

[26] Integrantes do grupo por ocasião do II Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba (1986).

No processo de aproximação do teatro popular, os membros do grupo tiveram de superar os próprios preconceitos; descobriram que o teatro popular não era um gênero menor e que era possível fazer arte popular com alto grau de qualidade artística.

É importante dizer que *teatro popular* significava para o Dorrego um teatro que alcançasse imediata comunicação com um público heterogêneo, não habituado a acorrer às salas teatrais. Apesar de tomar esta definição por referência, o grupo não se propôs a si a necessidade de atuar em zonas periféricas da cidade, acreditando que bastava chegar às pessoas que normalmente não assistiam ao teatro.

O Grupo Dorrego tampouco definia os temas[27] e linguagens específicas que correspondiam a seu teatro popular; mas intuía que os espetáculos deviam falar do que podia interessar ao público heterogêneo das praças e utilizar uma linguagem de fácil compreensão, que provocasse imediata empatia.

Os componentes do Dorrego realizaram estudos dos escritos teóricos de Bertolt Brecht, Meyerhold y Jerzy Grotowski, com o objetivo de elaborar uma linguagem dramática que os distanciasse do naturalismo, que supostamente herdaram de sua aprendizagem na Enad.

O projeto teatral do grupo estruturou-se na relação com três influências pontuais: a primeira, atitude política e a temática histórica do Teatro de La Libertad; a segunda, a combinação do popular com o rigor técnico observado no trabalho do grupo Yuyachkani;[28] a terceira foi o método de trabalho do Teatro União e Olho Vivo, com o qual Risso Patrón teve contato em diferentes oficinas que o diretor César Vieira deu em 1984, na Argentina.

No primeiro espetáculo, *Van a Matar a Dorrego*,[29] observaram-se algumas características do *Moreira* do Teatro de La Libertad: o tema histórico como referência à atualidade política e a utilização de códigos da tradição teatral argentina.

Para criar *Van a Matar a Dorrego* o grupo pesquisou o episódio histórico do fuzilamento de Dorrego.[30] Para o grupo, este fato histórico era o primeiro golpe de estado militar na Argentina, no qual o general Lavalle atuou como principal protagonista e se tornou o precursor do golpismo no país. A pesquisa culminou com a encenação de *Van a Matar a Dorrego*, em 1986, no Parque Lezama[31] de Buenos Aires. A partir de então este parque se transformou no lugar permanente de trabalho do Grupo Dorrego. Em pouco tempo o grupo conseguiu atrair a atenção do público e também da crítica.

No Segundo Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba (1986), o contato com diversas propostas de rua produziu uma evolução no projeto do grupo, que reforçou seu interesse pela qualidade estética da encenação. Nesta segunda visita a Córdoba, os integrantes do grupo tinham já a experiência de um ano de apresentações regulares, à razão de duas sessões semanais.

---

[27] Em entrevista levada a cabo por André Carreira em maio de 1992, Carlos Risso Patrón informou que, na primeira etapa, o grupo sentiu que era necessário manifestar-se contra a ditadura militar; por essa razão, seus dois primeiros espetáculos expressavam prioritariamente a indignação e a denúncia.

[28] O Yuyachkani apresentou em Córdoba *Los músicos ambulantes* (1982), inspirado no conto infantil *Os Músicos de Bremen*, dos Irmãos Grimm. O grupo utilizou nesse impactante espetáculo a dança e a música e vários recursos da Commedia dell'Arte.

[29] Os espetáculos do Grupo Teatral Dorrego foram: *Van a Matar a Dorrego* (1986); *Por el Barrio* (1987); *Boca-River* (1987); *La Danza de la Muerte* (1988); *La Nave de los Locos* (1989). Todos os textos levados à cena pelo Dorrego são de autoria de Silvia Rodríguez Vidal e Carlos Risso Patrón.

[30] Governador da Provincia de Buenos Aires fuzilado em 13 de dezembro de 1828 pelo general Juan Lavalle.

[31] O Parque Lezama é freqüentado pelos vizinhos dos bairros de Barracas e La Boca, localizados ao sul da cidade de Buenos Aires.

Em 1987 o grupo elaborou um grande espetáculo juntamente com o Centro Cultural de Bairro "Homero Manzi", no Parque Patricios. Foi a única vez que o Grupo Dorrego se vinculou a um organismo de ação social, com o fim de realizar um trabalho criador. Para o grupo, este processo foi válido como experimentação nas áreas da encenação e da criação de um texto dramático sobre um material de pesquisa produzido por uma comunidade de bairro organizada. Nesta realização, denominada *Por el Barrio*, o Dorrego pesquisou variantes estéticas e temáticas que se concretizaram, posteriormente, em outro espetáculo, que se denominou *Boca-River*. Esta encenação determinou uma aproximação do grupo à parodia e ao humor, como formas dramáticas.

Por el Barrio, espetáculo criado a partir do trabalho das oficinas de história de bairro do mesmo Centro Cultural, contava com a participação de numerosos vizinhos como atores. Apresentado uma única vez, transformou-se em verdadeira festa comunitária.

Conseqüentemente, no seguinte trabalho — *Boca-River* — o grupo privilegiou a linguagem do espetáculo — a paródia — sobre o conteúdo histórico. Este espetáculo, recorreu ao enfrentamento entre os dois times de futebol mais populares da Argentina para se referir às várias confrontações que marcaram a sociedade argentina, como por exemplo: oligarquia *versus descamisados*,[32] ou o enfrentamento entre a capital e o interior. *Boca-River*, centrado na história política da Década Infame,[33] fundia o estilo do sainete com a linguagem do radioteatro,[34]

---

[32] Expressão que se refere a setores populares carentes.

[33] A Década Infame é o nome dado pelo jornalista José Luis Torres ao período político iniciado em setembro de 1930 com o golpe militar encabeçado pelo general Félix Uriburu. O regime político autoritario nascido então caracterizou-se por uma sucessão de fraudes eleitorais, negociatas e corrupção generalizada.

[34] O trabalho das companhias de radioteatro constituiu uma importante manifestação da cultura popular na Argentina nas décadas de 1940 e 1950. Estas companhias

parodiando a estrutura dramática deste último através do personagem de uma ouvinte que se apaixona pelo herói do rádio e consegue, no final, estabelecer uma relação afetiva com o personagem de seus sonhos.

A paródia do espetáculo do radioteatro — reivindicado pelo grupo como gênero popular por excelência — apresentava situações de alta comicidade. Em certa medida se estabelecia uma ponte entre o radioteatro — gênero quase esquecido na atualidade — e a telenovela contemporânea. O grupo utilizou em *Boca-River* muitos dos recursos dramáticos do melodrama, tal como a presença do galã e o triângulo amoroso.

Esta encenação estreada em 1987 assinalou a maturidade do grupo, tanto pela qualidade do texto dramático como pelas invenções da própria encenação. *Boca-River* foi um espetáculo de sucesso, havia sempre um numeroso público nas apresentações no Parque Lezama. Muitas vezes era tal a quantidade de espectadores, que a realização da representação se tornava difícil, dada a ocupação do espaço.

A partir desta experiência o grupo levou, um ano mais tarde, *Boca-River* à sala do Teatro Payró, de Buenos Aires. Esperava-se que o sucesso da convocatória da rua se repetisse na sala teatral, mas isso não ocorreu. O Grupo Dorrego não avaliou com exatidão as implicações de transfeência do espetáculo para um âmbito fechado, e a resposta do público acabou sendo menor que a esperada.

Depois de *Boca-River* ocorreu uma mudança importante na estética do grupo. O projeto de um teatro popular assentado em dramaturgia com referências históricas e na paródia, cedeu lugar a uma pesquisa do teatro medieval. O desafio passou a ser investigar outras formas de teatro de rua, abandonando a fórmula de sucesso que o grupo havia encontrado.

---

faziam turnês teatrais pelo interior do país e atuavam em diversos espaços, também ao ar livre, com grande resposta do público.

O contato com referências do teatro medieval aproximou o grupo da idéia da cerimônia teatral. Surgiu assim a intenção de fazer um teatro cerimonial, por meio de uma liturgia que comovesse o público. Para o Grupo Dorrego o conceito de cerimônia assemelhava-se muito ao utilizado pelo Teatro de La Libertad.[35] Esta pesquisa da cerimônia teatral teve de ver com a intenção de se distanciar de um teatro de explícito compromisso político, para se aproximar de uma proposta estética que, não obstante estar influenciada pela mesma ideologia política, sensibilizasse o público mais pela forma que apenas pela história narrada. Neste aspecto a trajetória do Dorrego apresenta características bem próximas ao Teatro de La Libertad.

Do interesse por criar cerimônias teatrais nasceram dois espetáculos: *La Danza de la Muerte* e *La Nave de los Locos*. Ambos os espetáculos tinham uma estética muito mais elaborada que os anteriores e com maior complexidade textual, produto de profunda pesquisa sobre o teatro medieval que empreendeu Carlos Risso Patrón.

Não obstante os temas de *La Danza de la Muerte* (a respeito da Peste Negra) e *La Nave de los Locos* (baseada na lenda do abandono dos loucos em barcos à deriva), manterem grande distância da história argentina, estes espetáculos faziam, metaforicamente, referências a acontecimentos sociopolíticos do momento.

É interessante deixar assinalado que tanto o Grupo Dorrego como o Teatro de La Libertad, nas suas encenações *cerimoniais*, criaram imagens e signos que se aproximavam dos do cerimonial religioso, particularmente do universo dos rituais católicos.

Trabalhando em colaboração com instituições oficiais, especialmente com organismos do âmbito municipal, como por exemplo o Teatro Colón, que cedeu o figurino para *La Danza de la Muerte* e *La Nave de los Locos*, se realizaram espetáculos de grandes dimensões cênicas. Não obstante, os espetáculos não tiveram sucesso de público. Avaliando o processo de recepção destes dois espetáculos, Carlos Risso Patrón afirmou que "por mais lindos, e certamente impactantes, que fossem os espetáculos, as pessoas não estavam interessadas em falar da morte e da loucura".[36]

Nos anos 1988 e 1989 o grupo apresentou no Festival Latino-Americano de Arte e Cultura de Brasília (Flac), Brasil, *Boca-River* e *La Danza de la Muerte*.

Em dezembro de 1989 o grupo realizou sua última função regular no Parque Lezama. As dificuldades que levaram o Dorrego à crise final tiveram origem no verticalismo na gestão de grupo. Segundo o diretor, seu papel centralizador foi positivo nos primeiros três anos de trabalho; posteriormente, funcionou como obstáculo para o desenvolvimento grupal quando, depois do estrondoso sucesso de *Boca-River*, o grupo teve de enfrentar a frustração de *La Danza de la Muerte* e *La Nave de los Locos*. Como conseqüência, apareceram diferentes projetos individuais e em março de 1990 o Grupo Dorrego cessou suas atividades.

---

[35] Os espetáculos do Teatro de La Libertad, *Los Ríos del Mañana* e *Las Ruinas del Infierno* faziam claras referências à Idade Média — o figurino consistia em longas túnicas, trajes rústicos e capas de cores escuras. O fogo de tochas era o principal elemento de iluminação.

[36] Entrevista de André Carreira com Carlos Risso Patrón em maio de 1992.

AGRUPASIÓN HUMORÍSTICA LA TRISTEZA

Paco Redondo — diretor
Fernando Alomar — ator
Lechuga Beker — músico
Barulio Gerardi — músico
Dani Maruki — ator e autor
Héctor Sapia — ator
Alicia Tealdi — atriz
Patricia Virardi — atriz[37]

A Agrupasion Humorística La Tristeza (com "s" de *pasión*, paixão em espanhol) nasceu em 1985 quando Paco Redondo, aluno do curso de Encenação na Escuela Municipal de Arte Dramático (Emad), se propôs apresentar um espetáculo de rua como trabalho final do curso.

Paco Redondo, que havia participado de uma frustrada experiência de teatro grupal nos anos 1970,[38] estava interessado em fazer um teatro que respondesse às necessidades lúdicas das pessoas comuns, um teatro vinculado com a festa popular. Por essa época, os espetáculos que se apresentavam nas salas urbanas, na opinião de Redondo, careciam do caráter de festa teatral; e ademais registrava-se notável deserção do público. Estes fatos impulsionaram a Agrupasión a escolher a rua como âmbito cênico.

Paco Redondo associou-se ao músico Daniel Maruki, que acabava de voltar de uma viagem à cidade de Salvador, Bahia. Maruki havia vivido a experiência de um intenso carnaval, dançando toda uma semana pelas ruas baianas. Posteriormente, incorporou-se ao projeto o músico Lechuga Beker que também havia vivenciado o carnaval brasileiro.

No calor destas experiências, o grupo decidiu pesquisar o carnaval *porteño*. Descobriu assim que se tratava de uma festa institucionalizada, definida por um discurso vertical, um desfile ordenado que se deslocava pelo centro da rua para um público exíguo.

O contraste entre o gigantesco e popular carnaval *baiano* e as institucionalizadas "sessões" do moderno carnaval *porteño* foi suficiente para que Paco Redondo e seus companheiros vissem no carnaval brasileiro uma energia transformadora que devia ser resgatada para a festa argentina.

A atividade do grupo centrou-se, então, na possibilidade de resgatar para o fenômeno teatral o espírito do carnaval como fenômeno de comunhão coletiva. Era notório que a sociedade *porteña* havia perdido os vínculos com o carnaval, o que significava, segundo os fundadores da Agrupasión o distanciamento da festa e da alegria.

Sempre segundo o grupo em questão, em Buenos Aires existia um discurso consumista institucional do carnaval, no qual um animador profissional propunha insistentemente ao público que se divertisse e dançasse. Este discurso estava em franca oposição ao que o grupo concebia como um autêntico carnaval. O grupo propôs-se então falar do carnaval *porteño* em um espetáculo teatral, pois era necessário reanimar o espírito carnavalesco, não somente com uma encenação cujo eixo fosse uma história do carnaval, mas era preciso convocar o público para que fizesse seu próprio carnaval.

Como se disse antes, o trabalho começou com a pesquisa da história do carnaval *porteño*. Esta instância abriu para os membros do grupo uma perspectiva que eles mesmos não esperavam: a história do carnaval *porteño* como uma seqüência de encontros e desencontros entre o poder político do momento e a festa popular. O carnaval aparecia como sobrevivente de duros enfrentamentos com os distintos governos.

---

[37] Integrantes do grupo na época de sua fundação.

[38] A situação econômica durante o governo de Isabel Perón (1974-1976), e um processo de hiperinflação, prejudicaram o projeto de Paco Redondo e outros companheiros, de manter sala própria.

O primeiro trabalho da Agrupasión foi criado com base no que o diretor Paco Redondo chamou de "técnicas específicas da rua", isto é, a utilização de pernas-de-pau, bandeiras, e de dança. Assim, nasceu *El Alma del Murgón* que estreou em novembro de 1985. O espetáculo resenhava a história das diferentes reações do poder político ante a festa do carnaval de Buenos Aires. Governos de distintos matizes ideológicos tiveram atitudes diferentes em relação às agrupações carnavalescas; eventualmente assumiram atitude populista favorecendo a festa e em outras oportunidades funcionaram como obstáculo ao livre curso do carnaval.

Durante mais de dois anos a Agrupasión apresentou *El Alma del Murgón* no Parque Lezama e em vários pontos do interior do país. Este espetáculo descreve as enormes dificuldades que tiveram de suportar os comparsas de origem popular em comparação com os privilégios de que gozavam as agrupações representantes dos setores sociais ricos. *El Alma del Murgón* conta a imaginária trajetória de uma *murga* chamada "Agrupasión Humorística La Tristeza" e sua permanente luta por conquistar um espaço no carnaval *porteño* desde começos do século XIX.

A Agrupasión teve a particularidade de ter sido um grupo realizador de um único espetáculo. *El Alma del Murgón* foi modificado, sofrendo pequenas mudanças, mas sua estrutura básica se manteve, sobrevivendo como principal produto grupal. O objetivo claro do grupo era animar a possível festa que pudesse desenvolver-se depois de cada função; a estrutura do espetáculo conduzia o público a participar paulatinamente do seu desenvolvimento, até romper definitivamente a barreira entre o espaço do público e o espaço da representação.

Na sua atividade pelo interior do país, a Agrupasión comprovou que existiam vínculos entre o público das províncias e

o carnaval que eram muito diferentes dos vínculos do público *porteño*. Essas diferentes vinculações refletiam-se na atitude dos espectadores ante *El Alma del Murgón*. Ao passo que na Capital, ao finalizar a apresentação, somente as crianças saíam para dançar junto com os atores, nos bairros da Grande Buenos Aires e no interior se organizavam imediatamente pequenas *bailantas* que chegavam a durar até uma hora. Para o grupo, este tipo de resposta funcionava como estímulo para o trabalho e reafirmação de que a tarefa que o grupo se havia proposto respondia de fato a uma necessidade da sociedade.

A Agrupasion teve destacada atividade de animação cultural. Utilizando *El Alma del Murgón* como elemento catalisador, o grupo fomentou, em diferentes zonas do país, a difusão de práticas teatrais vinculadas aos códigos do carnaval.

Desta atividade, a mais importante foi o "Carnabardo",[39] oficina de organização de *murgas*. Com esta tarefa buscava aprofundar as técnicas teatrais de ruas e constituir "um foco de agitação festeira". Como fica evidente, o discurso e a prática grupal expressavam um desejo militante que entendia o trabalho do grupo como tarefa sociocultural. Esta prática também oferecia ao grupo uma fonte de recursos econômicos para a manutenção dos seus membros e um espaço de convivência em torno de experiências de produção de cultura popular.

A preocupação por resgatar o sentido da festa do teatro, fez que a Agrupasión dedicasse muito tempo à realização de oficinas nas quais difundiam sua proposta e os membros do grupo coordenavam os alunos em processos de criação de espetáculos.

De modo igual aos grupos analisados anteriormente, a Agrupasión também formulou sua necessidade de montar uma cerimônia teatral. No entanto, propôs esta questão de um ponto de vista não formal. Para este grupo, realizar uma *cerimônia teatral* era alcançar o sentido da festa a partir do próprio fenômeno teatral. A verdadeira comunhão entre o público e o espetáculo existiria quando os espectadores acorressem à representação teatral como se fossem a um baile popular.[40]

---

[39] Na publicidade do grupo aparecida na revista *Picadero del Motepo* (ano III, n.º 4) diz: *Carnabardo (Taller de Construcciones de Murgas), trabajo grupal: zancos, banderas, músicos, bailarines, finalizando con un pasacalle.*

El Alma del Murgón teve muita importância no panorama do teatro de rua em Buenos Aires pela sua proposta de resgate da festa popular. Este espetáculo tornou-se referência para vários realizadores de teatro de rua. A Agrupasión recebeu muitos convites para ministrar oficinas sobre teatro de rua e as formas tradicionais da festa popular a grupos da Capital e do interior do país.

Paco Redondo deu continuidade ao trabalho desenvolvido pela Agrupasión criando com novos atores a Agrupasión Humorística Lanza Zancos[41] em estreita relação com a Escuela Municipal de Arte Dramático (Emad).

---

[40] Entrevista concedida por Paco Redondo a André Carreira.

[41] Em dezembro de 1992 a Agrupasión Humorística Lanza Zancos apresentou *El Alma del Murgón* no Primer Encuentro Metropolitano de Teatro de Calle y Murga que se realizou no Parque Rivadavia, sul da cidade de Buenos Aires.

O equilíbrio entre o texto e a forma

GRUPO TEATRAL LA OBRA

Héctor Alvarellos — diretor
Gabriela Alonzo
Gerardo Barrios
Carlos Fica
Cintia Guerra
Diego Lovizo
Daniel Mancuso
Rosana Pagliaroli
Alejandra Rodrigues
Marcelo Vitullio[42]

Em abril de 1987, Héctor Alvarellos participou, como membro do Teatro de La Libertad, no Encuentro de Teatro Antropológico na cidade de Bahía Blanca, Provincia de Buenos Aires. Motivado por este encontro, Avarellos propôs-se a pesquisar as diferentes técnicas do ator difundidas pelos grupos relacionados com a Antropologia Teatral que haviam participado do mencionado Encontro.

Para isso Héctor Alvarellos convocou atores recém-formados na Escuela Municipal de Arte Dramático (Emad) na qual ele era docente. Com estes atores organizou o que logo se transformou no Grupo Teatral La Obra.

Nessa época, Alvarellos havia começado a se distanciar do modelo que o Teatro de La Libertad aplicou ao seu trabalho desde *Los Ríos del Mañana* (1986). A principal crítica do diretor de La Obra, alguns anos depois, era dirigida ao Teatro de La

---

[42] Assim constituiu-se o grupo primitivo. Todos os membros, incluindo Alvarellos, desempenhavam a função de atores.

BIBLIOTECA
UFAC

Libertad, que — segundo Alvarellos — naquele momento, tinha esquecido de "contar histórias" para pôr em prática a estética e as propostas técnicas de Eugenio Barba.

Alvarellos organizou seu trabalho, num primeiro momento como grupo associado ao Teatro de La Libertad. Pouco depois o grupo se independentizou e se orientou na busca de uma teatralidade específica de rua, dedicando-se à pesquisa estética, sem abandonar totalmente o trabalho sobre o texto dramático.

Mas La Obra também reconheceu em suas encenações marcada influência de Eugenio Barba, do Odin Teatret e de outros grupos europeus, e a considerou um elemento disparador do trabalho grupal. Após três anos de atividade, o grupo ainda reconhecia, em sua produção, a presença de um esteticismo que coincidia com a diminuição da politização dos temas tratados. Para o grupo este esteticismo era a marca mais forte que havia restado do contato com as idéias de Barba; mesmo assim, o grupo insistia em que o elemento distintivo de sua produção continuava sendo a opção clara pelo desejo de "contar histórias".

Apesar de haver integrado esta influência no seu trabalho, La Obra criticou o "teatro estetizante de Eugenio Barba" como modelo a ser aplicado no nosso continente de forma simplista e direta. Para o grupo esse teatro em estado puro tinha sentido na cultura européia, mas que o teatro da América Latina ainda tinha muito que produzir no campo da narração de histórias.[43] Nessa afirmação subjaz a crença de que existem diferentes níveis da necessidade estética e que nosso continente ainda estaria em um contexto que dependeria do foco sobre o texto dramático.

É interessante consignar que esta postura surgiu de uma confrontação com o teatro de rua europeu que chegou a Buenos Aires naquele momento, no qual foi caracterizado como o emissor de um discurso colonizador que impôs uma brusca mudança estética. O grupo La Obra assinalou, como componente desta situação, o fato de que alguns grupos de teatro de rua *porteño* tinham atitude extremamente receptiva a respeito do modelo de Barba sem apresentar nenhuma reflexão crítica. A polêmica que se suscitou entre o modelo do grupo de Barba e um modelo de teatro textual, reproduzia polarizações comuns na história do teatro argentino, tal como o foi a luta entre o realismo e a neovanguarda nos anos 1960.[44]

Na revista *Picadero del Motepo*,[45] La Obra publicou uma nota na qual enumerava uma série de objetivos que o grupo perseguia. Neste texto se assinalava o seguinte conceito: "o teatro é um fato artístico que acompanha e ajuda nas mudanças evolutivas dos povos". Não há dúvidas de que este grupo propunha um teatro de rua baseado em sólido compromisso sociopolítico. Mas ao reconhecer a efetividade da estética proposta por Barba, e ao haver convivido com ela no seio do Teatro de La Libertad, experimentou a natureza do conflito: como fazer um teatro tão impactante como este, que responda, ao mesmo tempo, desde o texto, ao seu ideário político. Assim, o grupo se encontrou em um ponto de inflexão entre um teatro que valorizava um texto socialmente comprometido e o esteticismo que, aparentemente, significava a negação desse compromisso.

Baseado em suas críticas ao chamado Teatro Antropológico, o grupo achou necessário buscar um equilíbrio entre a rigorosidade do trabalho técnico — proposto por Barba — e as necessidades próprias da realidade cultural argentina.

A primeira experiência do grupo foi a encenação de *Del Misil a la Flor*, versão livre sobre texto homônimo de Carlos Gorostiza.[46] Este espetáculo cumpriu com os objetivos ideológicos do grupo. Posteriormente, o grupo chegou à conclusão de que a peça tinha um texto demasiado extenso para um espetáculo de rua, ao passo que a encenação mostrava uma incipiente busca de uma linguagem dinâmica, que escapava dos cânones tradicionais do teatro de rua politizado. Os atores representavam sobre patins e utilizavam pernas-de-pau e máscaras.

---

[43] Declarações de Héctor Alvarellos em entrevista a André Carreira, março de 1992.

[44] O pesquisador argentino Osvaldo Pellettieri afirma que "el estreno de *El Desatino* [de Griselda Gambaro, dirección de Jorge Petraglia en el Instituto Di Tella en 1965] desató una polémica. Como antes, en la década del veinte, habían chocado [. . .] la autodenominada «vanguardia» y los realistas, comprometidos con el arte social —, durante la década del sesenta se enfrentaron los realistas con los absurdistas. Desde el estreno citado hasta finalizar la década hubo varios momentos de mutuas agresiones y réplicas" (1990).

[45] *Revista del Movimiento de Teatro Popular*. Buenos Aires, outubro, 1989, ano III, n.º 4.

No campo do formal, La Obra teve dois preocupações principais: pesquisar a relação do texto com o espaço da rua e criar um sistema de difusão para atrair o transeunte e transformá-lo em espectador, em participante. Uma parte da experimentação esteve centrada na busca de um equilíbrio entre a prevalência do texto e as imagens do espetáculo. O objetivo grupal era atingir uma modalidade de espetáculo teatral de rua que comovesse o público e ao mesmo tempo narrasse uma história.

A motivação fundamental desta pesquisa foi a necessidade de captar a atenção flutuante do público da rua, sem abandonar totalmente a palavra, mas reconhecendo a supremacia da imagem na cena da rua.

Seguindo tal linha de pesquisa, o segundo espetáculo do La Obra foi *Los Tíos del Camino*,[47] cuja encenação foi elaborada a partir de um trabalho corporal que buscava romper com o padrão de movimento natural do ator. Cada ator criou seu personagem apoiado no desenvolvimento de uma técnica corporal específica. Dessa maneira, um ator utilizava o monociclo, outro a acrobacia, outro pernas-de-pau, música, mágica e malabarismo. Estas técnicas estavam incorporadas ao texto dramático, cumprindo funções específicas no desenvolvimento da narração.

Neste espetáculo o grupo aprofundou seu objetivo de resgatar o transeunte como espectador e além disso incorporá-lo ao espetáculo. O jogo com as diferentes técnicas citadas e uma história que se referia ao próprio teatro, permitia discutir o papel das pessoas comuns na geração do fenômeno artístico.

Diversos elementos da encenação foram elaborados para estimular a intervenção do público. Usava-se um trem feito com telas no qual os espectadores atuavam como passageiros e eram obrigados a sustentar o teto. Com o trem o espetáculo transitava pela praça em que se fazia a função, conduzindo os espectadores a outra área na qual se desenvolvia o final da história.

Depois deste espetáculo, La Obra ministrou uma oficina sobre teatro de rua com o objetivo de recriar sua experiência, refletindo sobre seu trabalho com atores de rua de diferentes procedências. Como conseqüência desta oficina o grupo La Obra se fundiu com o Grupo del Encuentro dando origem ao Grupo La Runfla. O Grupo del Encuentro também havia participado do Motepo e centrou parte de sua atividade em um trabalho de animação social sobre o Direito.[48] De fato o Grupo La Runfla pode ser considerado uma continuação do grupo La Obra: manteve a mesma orientação estética e ideológica, além de ter como diretor Héctor Alvarellos.

A importância do La Obra se deveu a que manteve continuidade na criação do teatro de rua que, apesar de rupturas e fusões, chega à atualidade. La Obra considerou o teatro de rua elemento fundamental da cultura popular — sua referência mais forte para poder vincular as pessoas comuns com o fenômeno teatral —, por essa razão propôs-se fazer exclusivamente este tipo de teatro. A partir de sua opção pelo espaço da rua, o grupo lutou por resgatar uma estética que tendia a desaparecer.

---

[46] Este texto de Gorostiza foi escrito para teatro de bonecos.

[47] Texto de Héctor Alvarellos inspirado no surgimento do ator de rua, tomando como referência inicial a la Commedia dell'Arte.cc

[48] O Grupo Del Encuentro participou intensamente das "Jornadas de Formación Jurídica Popular" organizadas pelo Movimento Ecumênico pelos Direitos Humanos, cujo objetivo era conscientizar os setores mais pobres da comunidade da necessidade de aceder ao mundo do direito e dos advogados. Em tais Jornadas o grupo representava situações arquetípicas sobre o tema para posteriormente refletir sobre elas através da metodologia dos grupos operativos.

O teatro de rua no Brasil

Antecedentes

No Brasil colonial, a vida teatral foi essencialmente obra dos jesuítas. As práticas de evangelização do período determinaram que a utilização do drama como instrumento da fé buscasse qualquer espaço disponível para o espetáculo teatral, que no caso da Colônia eram os espaços ao ar livre.

Os autos eram apresentados ao ar livre nas aldeias de índios evangelizados ou semi-evangelizados, ou, então, nas cidades fora ou dentro das igrejas, para a população em geral. As comédias e tragédias se representavam na grande sala de estudos dos colégios, para visitantes grados e estudantes.

> As representações feitas nas cidades exigiam maior aparato e podiam ser de duas formas como nos ensina o Pe. Serafim Leite: concentrada e dispersiva. No primeiro caso, as representações realizavam-se num só ponto: dentro ou fora da igreja. Nas representações em forma dispersiva, os personagens se distribuem pelo trajeto por onde deverá passar o cortejo (Lanis, 2003).

A complexidade destes espetáculos "dispersivos" dialogava com uma rua multifacética que era o âmbito fundamental da vida social onde circulavam escravos, senhores e todo tipo de mascates.

Afonso Ávila observa a dinâmica híbrida do espetáculo jesuíta e diz que:

> No Brasil, não foi outro o processo utilizado pelos jesuítas, que nas festas do calendário litúrgico — e mesmo fora delas — atraíam aos pátios das escolas e capelas colonos e indígenas, fazendo-os participar como atores ou simples espectadores de dramatizações ingênuas, porém capazes de suscitar a uma só vez o sentimento de fé e o comprazimento artístico (1978).

Essa modalidade de espetáculo era comum nas diferentes vilas do território. Em 1583 registrou-se na cidade de Espírito Santo uma representação em honra de dignitários jesuítas na qual "os próprios índios eram os atores, um coro de crianças nuas dançava e cantava e compunha quadros pastoris. Não faltou o personagem de Anhangu[49] (o diabo) que suscitou o entusiasmo dos indígenas com seus jogos e saltos. O espetáculo foi realizado ao ar livre, tendo como fundo de cena a selva".[50]

A apresentação do *Auto das Onze mil Virgens* (1583), do qual participou quase toda a população de Salvador, na Bahia, foi uma mistura de carnaval e procissão. Um curioso detalhe da representação: enquanto transcorria o desfile principal diferentes personagens apareciam nas janelas e participavam de breves diálogos. Isso mostra como o evento parateatral ia além da idéia da procissão espetacularizando a própria cidade.

As encenações dos jesuítas (importantes nos tempos da Colônia), não eram dirigidas exclusivamente à evangelização dos indígenas; muitas destas representações visavam a um público exclusivo de colonos portugueses que também necessitava ouvir a mensagem evangelizadora. No caso das aproximações aos índios a cena era conduzida em dialetos das diferentes nações indígenas.

No século XVII começaram a ser utilizadas as representações teatrais nas celebrações de caráter civil. Essa substituição dos espetáculos de caráter religioso pela festa civil não representou uma ruptura com os modelos anteriores, mas sim uma transformação que conservou vários elementos do acontecimento processional. Para comemorar a coroação do rei João VI (1641) foi organizado um teatro ao ar livre, em uma praça próxima ao palácio do governador do Rio de Janeiro, e também foi realizada uma grande representação com uma centena de cavaleiros pelas ruas da cidade.

---

[49] O historiador Mario Cacciaglia faz notar que a figura do Anhangu assemelha-se ao Arlequim da Commedia dell'Arte.

[50] Descrição da encenação de *Diálogo sobre a Conversão de Deus*, do P.^e^ Manuel da Nóbrega. Carta do P.^e^ Fernão Cardim.

Durante todo o século XVII e XVIII realizaram-se muitas representações de rua e cresceu a tradição deste tipo de festa mesclava a representação sacra com o carnaval. Ávila faz referência ao Triunfo Eucarístico como "espetáculo total":

> Nas festividades que assinalaram, em maio-junho de 1733, a inauguração da nova matriz do Pilar [. . .] os elementos propriamente litúrgicos se confundiam com os elementos de fundo profano, compondo um espetáculo de intenso colorido rítmico e visual que não escondia seu substrato barroco. A solenidade, preparada com cuidada antecedência e tendo como ponto principal a procissão de trasladação do Santíssimo da igreja do Rosário para a que então se inaugurava constituiu sem dúvida a maior promoção da espécie levada a efeito no período colonial brasileiro (1978).

A Igreja havia proibido, em 1729, os espetáculos nos espaços dos templos e em 1734, o bispo de Pernambuco decidiu proibir toda representação teatral, mas em 1777 a autoridade civil, por decreto, recomendou a construção de teatros públicos permanentes e de espetáculos teatrais pelo seu valor educativo. Então, o teatro começou a emigrar para as salas.

Nos primeiros anos do século XIX era comum no Rio de Janeiro as representações dos "bonecos de porta", espetáculos com textos humorísticos, aos que assistia um público de gente comum. Seu nome provinha do fato de que os bonequeiros utilizavam os marcos das portas de bares e outros negócios para pendurar panos e criar a caixa cênica para a manipulação dos bonecos.

Até o primeiro ciclo migratório, ao final do século XIX, as festas populares e religiosas foram os únicos espetáculos de rua de importância. Também existem registros, algo vagos, de artistas mambembes, ingleses, entre outros, que realizavam pequenas apresentações, nas quais se fundiam a declamação e a mágica, além das destrezas circenses.

No século XIX, as festas comunitárias rurais incorporaram-se, pouco a pouco, à vida urbana e conformaram uma teatralidade de rua. Estas festas, consideradas comumente folclóricas, estavam sempre apoiadas em um núcleo de representação teatral. Alguns exemplos são as Marujadas, as Congadas, o Bumba-meu-boi,[51] o Maracatu, as Festas Juninas, e diversos tipos de manifestações carnavalescas.

No Nordeste desenvolveu-se, desde os tempos da Colônia, o Mamulengo, modalidade de teatro de bonecos com texto improvisado, comumente representado ao ar livre nas feiras comerciais.[52]

O mamulengo se aparenta à literatura de cordel tão comum nas feiras nordestinas. Esta tradição sobrevive ainda nos tempos atuais, apresentando duas formas distintas: o mamulengo da zona rural — de maior duração — e o mamulengo das cidades, com espetáculos de aproximadamente uma hora.

Em princípios do século XX, nas grandes cidades do Centro-Sul — especialmente em São Paulo — os imigrantes europeus, especialmente italianos, fomentaram um trabalho teatral intenso dos seus grêmios anarquistas. Nas reuniões semanais e nas festas como as do Primeiro de Maio, elencos de amadores representavam peças com temas alusivos à dura vida da classe operária. A partir da metade da segunda década do século a festa proletária saiu dos salões e começou a ocupar os parques públicos com suas quermesses e peças teatrais. Nestas reuniões os grupos filodramáticos realizavam breves representações para toda a família: "O teatro se integra ao programa da festa — predominam a comédia e as variedades — e cumpre um papel mais social e menos didático" (Garcia, 1990).

---

[51] Bem como as diversas festas de *Boi* do Brasil.

[52] Uma importante característica do mamulengo é que se trata de um espetáculo aberto a todo o público, que muda o teor de seus conteúdos à medida que mudam os espectadores da representação.

Todas essas experiências não conformaram um "teatro de rua", mas significaram o embrião do moderno do uso dos espaços da cidade para espetáculos teatrais. O teatro de rua como uma modalidade particular se define no Brasil nos anos 1960, e se estabeleceu neste momento com caráter explicitamente político militante. O Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE), formado por jovens intelectuais como Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar, conformou um núcleo teatral que produzia espetáculos de sala e teatro de rua. João das Neves foi o diretor do setor de teatro de rua e, posteriormente, do setor de teatro (1963/1964).

Esse teatro de rua foi conseqüência do desejo do movimento estudantil de buscar vinculações com os setores populares considerados a base para as transformações sociais naquele momento histórico. O teatro de rua do CPC não cumpriu essa função pois não conseguiu extrapolar as fronteiras sociais do próprio movimento estudantil. Mas esse desejo de abertura de um espaço popular deixou marcas profundas que seriam posteriormente identificadas em diversas iniciativas grupais durante os anos 1970 e 1980.

O teatro de rua do CPC foi um teatro de propaganda produzido em meio à ebulição política do momento. Boal fazendo referência a essas experiências conta que o dia em que o presidente norte-americano John Kennedy, em 1962, decretou o bloqueio a Cuba pela crise dos mísseis, o grupo de teatro escreveu e ensaiou o espetáculo *O Auto do Bloqueio Roto*, que foi repre-

sentado na praça pública no dia seguinte. Esse foi um teatro emergencial que não teve continuidade nem foi objeto de reflexão profunda, deixando mesmo poucos registros na história do CPC. Esta produção foi marcada pela influência das técnicas próprias do *agit-prop*, cuja matriz remete às experiências da vanguarda russa, especialmente aos primeiros anos da revolução bolchevique.

A improvisção a partir de notícias dos jornais, o diálogo direto com o público e a urgência de intervir no momento político, que caracterizaram o teatro revolucionário russo e posteriormente o alemão dos anos 1920, foram os elementos constituintes do teatro de rua dos Centros Populares de Cultura. A identificação desses referenciais permite perceber como essas experiências tiveram repercussões posteriores, notadamente como a base do livro *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular* (1975) publicado por Augusto Boal em seu exílio de Buenos Aires. Posteriormente, através desse livro, as modalidades teatrais aí relacionadas ganharam maior ressonância no âmbito do teatro latino-americano, particularmente junto a grupos e movimentos militantes. A falta de modelos reconhecidos de teatro de rua possibilitou que os poucos registros do teatro político dos anos 1960 fossem a principal referência de espetáculos de rua. Isso motivou, em um primeiro momento, um olhar dirigido ao teatro do CPC e conseqüentemente aos textos de Augusto Boal, que foram em muitos casos tomados como a única fonte de informação sobre teatro em espaços abertos.

A decretação do Ato Institucional n.º 5 em 1968 representou o endurecimento do regime político e o teatro foi um alvo preferencial sofrendo sistematicamente com a censura prévia e violências de todo tipo. Até meados da década de 1970 as condições de repressão impediam a realização de espetáculos de rua, ainda assim, alguns grupos que trabalhavam anonimamente em projetos comunitários na periferia de cidades como São Paulo ou Rio de Janeiro encontraram nas ruas uma eventual alternativa de espaço. Estes grupos buscavam fazer um teatro comunitário e por isso tiveram de usar espaços ao ar livre, e por essa via se aproximaram eventualmente das linguagens do teatro de rua. O grupo Teatro União e Olho Vivo, que trabalhava na periferia de São Paulo, foi detido em 1973. Silvana Garcia afirma que o clima de insegurança obrigava os grupos a uma "itinerância que fazia parte de uma semiclandestinidade não admitida" (Garcia, 1990).

A visita do grupo norte-americano Living Theater, de Judith Malina e Julian Beck em 1970, como parte de um projeto de José Celso Martinez Corrêa que pretendia construir um trabalho articulado entre o Oficina, o argentino Grupo Los Lobos e o Living Theatre, conduziu a algumas experiências de teatro de rua quando o trabalho entre os grupos não se realizou.

O Living Theater aproveitou sua estada no País para aprofundar suas experiências de rua e assim apresentou *The House of Love* em uma favela paulista, antes de se dirigir ao Rio de Janeiro onde continuou realizando apresentações em alguns morros, como por exemplo na Mangueira, com o fim de conhecer mais o Brasil e entender a miséria do povo (Tyell, 1995). O Grupo Los Lobos também aproveitou as circunstâncias para fazer uma pequena turnê pelo País por praças e ruas.

Em dezembro de 1970 o Living Theater foi para Ouro Preto, cidade na qual fez várias apresentações ao ar livre antes de ser preso pelo Departamento de Ordem Política e Social (Dops) e expulso do País, sob a acusação de porte de drogas. Apesar da brevidade desta experiência, a proposta e a metodologia do Living deixou influências em diversos grupos que posteriormente tentaram estabelecer uma comunidade criadora com um compromisso que ultrapassasse a simples realização de espetáculos.

Posteriormente, se deram conexões indiretas com os modelos de grupos estrangeiros tais como o Bread and Puppet e o Teatro Campesino de Luiz Valdez (E.U.A.). As informações sobre as experiências de teatro de rua do exterior surgiram de leituras e da experiência de professores daquela geração de realizadores teatrais.

No panorama dos grupos de teatro popular que trabalharam em bairros periféricos, a modalidade do teatro de rua apareceu, a partir deste momento, como uma possibilidade interessante de utilização do espaço público. O teatro de rua não constituía um elemento-chave destes grupos, mas funcionou eventualmente como instrumento que respondia ao mesmo tempo à falta de espaços fechados apropriados e à possibilidade de um contato mais imediato com o público.

A crise da ditadura e a reconquista da rua

A partir da primeira metade dos anos 1970 começaram a se suceder inúmeras manifestações estudantes nas ruas de diversas capitais do Brasil. Neste momento o governo militar começou a instrumentalizar um lento processo de liberalização, chamado então de "abertura gradual", que teve como marco o fato de que em janeiro de 1979 deixou de existir o principal instrumento legal da ditadura — o Ato Institucional n.º 5 (AI-5). Foi a partir desse momento que o regime autoritário começou a decair indefectivelmente.

No final da década as manifestações políticas de rua cresceram de importância com intensificação das greves, passeatas e assembléias operárias no cinturão industrial de São Paulo. Apesar de o epicentro deste movimento localizar-se na região Sudeste, observou-se o surgimento, em diferentes cidades do País, de vários grupos que utilizaram a rua como espaço cênico. Alguns exemplos destes grupos, além dos quatro que são estudados neste livro, são: o grupo Imbuaça de Aracaju (SE), criado em 1977, e que desde o início teve o objetivo da intervenção social associada à cultura popular da região. O grupo Alegria Alegria de Natal (RN), cujo trabalho focalizou o palhaço de circo, e que constituiu, com o Imbuaça, o pólo de referência mais sólido do teatro de rua no Nordeste. Em Olinda (PE) o grupo Ponta de Rua, e em Recife (PE) o Teatro Popular da Várzea e o Teimosinho do bairro Brasília Teimosa. O Grupo Revolucena criado em 1979 na cidade de Angra dos Reis (RJ), que surgiu como elemento propulsor da organização de manifestações ecológicas e entidades culturais (Telles, 2002).

O processo de lutas estudantis e sindicais favoreceu a aproximação, de diversos grupos de teatro popular, de sindicatos, situando-os assim na vanguarda das lutas, colocando-se a serviço das organizações operárias. O Grupo Forja relacionado ao sindicato de metalúrgicos do ABC paulista trabalhou nos bairros operários, e apresentou o espetáculo *Brasil S/A* nas assembléias massivas realizadas no Estádio Vila Euclides em São Bernardo do Campo. O grupo Galo de Briga desenvolveu-se apoiando os movimentos populares e os comitês de solidariedade aos grevistas, e para isso realizou o que o grupo chamou "*arte do momento*: paródias políticas típicas do *agit-prop* durante as assembléias e manifestações" (Garcia, 1990, p. 143). No entanto, essa efervescência não consolidou um movimento definido de teatro de rua, apesar de poder ser considerada como o impulso fundamental para a modalidade.

Além do esforço autônomo dos grupos, o crescimento do teatro de rua no Brasil deveu muito a agumas iniciativas institucionais que contribuíram para a abertura de espaços. O projeto Cenas Cariocas da RioArte de 1982 é um exemplo. O ciclo de teatro de rua que utilizava adaptações de textos clássicos da literatura brasileira, sob direção de Aderbal Freire Filho visava buscar o espaço aberto pois segundo o programa do projeto "era ao ar livre que o teatro ia se renovar".

Apesar de iniciativas desta índole não se repetirem com freqüência, começaram a surgir eventos nos quais o teatro de rua tinha seu próprio lugar, até mesmo com programas de educação da cidadania que propunham a utilização o teatro de rua como ferramenta em virtude de seu potencial comunicativo propício para o esforço pedagógico.

Os numerosos festivais de teatro de todo o País foram grandes responsáveis por iniciativas que favoreceram a expansão do teatro de rua, que finalmente se concretizaram na segunda metade da década de 1980 e especialmente nos anos 1990. O exemplo pioneiro e o do Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais, que já havia atraído grupos como o Living Theater, fazendo das ruas da velha cidade de Ouro Preto palco de apresentações ao longo dos seus 35 anos de realização.

Na década de 1970 os festivais de teatro amador representaram um espaço significativo para a circulação da produção dos grupos amadores. As atividades da Confederação Nacional de Teatro Amador (Confenata), além de fomentar apresentações de grupos, contribuiu para a ampliação do número de festivais em diferentes regiões do País. Nos anos 1980, esse processo foi intensificado e apareceram festivais de diferentes perfis por todos os estados do País, conseqüentemente foram abertos novos espaços para o teatro de rua nas programações dos festivais.

No final dos 70[53] se observou um arrefecimento dos episódios mais violentos da repressão política — como a tortura sistemática e o desaparecimento de pessoas. Também neste período começou a campanha nacional pela anistia geral e irrestrita. Nesse processo a sociedade civil brasileira foi conquistando espaços democráticos e paulatinamente acurralando a ditadura que, em 1985, recebeu o golpe de graça quando a massiva campanha "Diretas Já" pôs fim a vinte e um anos de governos militares. Esse período da democratização e das manifeastações massivas de rua foi acompanhado por vários grupos de teatro que começaram então a tornar habitual a utilização da rua como espaço criativo, estimulados por uma nova percepção dos significados da rua como espaço social.

---

[53] Ver *Brasil: Nunca Mais*. 3.ª Parte "Repressão contra tudo e contra todos", p. 85. São Paulo, 1985. Arquidiocese de São Paulo.

Em consonância com a debilitação da ditadura, o teatro de rua foi tomando corpo e ocupando os espaços que foram se tornando cada vez mais acessíveis. Quando as lutas estudantis deram lugar às grandes manifestações democráticas pelas Diretas surgiram as primeiras iniciativas de espetáculos de rua relacionados com o circo. A idéia do circo na rua surgiu associada à noção do espaço democrático sendo apropriado para uma linguagem popular e tradicional. Companhias como Teatro de Anônimo e Intrépida Trupe do Rio de Janeiro foram pioneiras em propor uma aproximação entre as técnicas do circo e o teatro de rua, que implicou um novo olhar sobre as técnicas do circo e as possibilidades poéticas das performances da rua. A repercussão do trabalho destas companhias[54] que fez surgir um modelo de espetáculo de rua que nos anos 1990 começou a funcionar como uma referência de teatro de rua para vários grupos.[55]

Os grupos e sua produção (Rio de Janeiro, Porto Alegre, Belo Horizonte e Ribeirão Preto)

Os quatro grupos cuja obra analiso neste ponto pertencem a cidades com desenvolvimento bastante diferenciado: ao passo que o Rio de Janeiro é uma mescla de cidade turística e industrial, Porto Alegre é um pólo de desenvolvimento regional independente, Belo Horizonte um centro comercial e industrial

---

[54] O anônimo Tigre, palhaço da Cinelândia, pode ser considerado o paradigma do artista de rua circense. É interessante destacar também as performances autônomas do palhaço Xuxu (Luís Carlos Vasconcellos), que transita pelas ruas e meios de transporte, fazendo um verdadeiro espetáculo de invasão dos espaços urbanos.

[55] Apenas no Rio de Janeiro, segundo o 1.° Catálogo Carioca de Teatro de Rua e Circo Contemporâneo de Alice Viveiros de Castro, se pode identificar mais de cinqüenta artistas ou companhias que trabalham com o circo na rua.

expoente da particular cultura da região de montanhas que é Minas Gerais, e Ribeirão Preto uma emergente cidade do interior do estado de São Paulo marcada pela produção rural de sua zona de influência.

Pode-se afirmar que estas quatro cidades têm culturas teatrais próprias, apesar de existir no Brasil um processo de uniformização cultural difundido por meio das redes nacionais de televisão. O modelo de ator que a televisão valoriza e difunde é o que se origina no eixo cultural São Paulo-Rio de Janeiro.

O teatro como jogo de rua

GRUPO DE TEATRO TÁ NA RUA (Rio de Janeiro)

AMIR HADDAD — diretor/ator
ANA CARNEIRO — atriz
ARTUR FARIA — ator
BETINA WAISSMAN — atriz
LUCY MAFRA — atriz
ROBERTO BLACK — ator
IVAN FERNANDES (diretor administrativo)[56]

O grupo Tá na Rua foi criado pelo diretor carioca Amir Haddad, que abandonou uma carreira teatral de sucesso nas salas mais importantes do Rio de Janeiro[57] para se dedicar ao teatro popular. A motivação fundamental de Haddad foi a necessidade de fazer teatro para um público diversificado, romper a barreira do edifício teatral e buscar novos horizontes sociais, "pois o teatro profissional não oferecia condições reais para a discussão política, social e cultural que eram imprescindíveis nos anos 70".[58]

---

[56] Esta era a composição do grupo no momento da pesquisa.

[57] Amir Haddad dirigiu importantes espetáculos nas salas de Rio de Janeiro, tendo recebido o Prêmio Molière, um dos mais importantes do teatro brasileiro.

Em 1975, nasceu o grupo, que neste momento tinha o nome de Grupo de Niterói, e trabalhou em uma pesquisa coletiva sobre o texto *Morrer pela Pátria* de Carlos Cavaco. O objetivo do grupo era "resistir à descaracterização cultural imposta pela ideologia autoritária do modelo político brasileiro".[59] *Morrer pela Pátria,* texto de 1936, verdadeira apologia dos princípios ideológicos do Integralismo[60] aplicados à vida de uma família de classe média, foi representado porque o grupo buscava desmascarar a base ideológica e cultural do regime por meio da linguagem teatral. Levar à cena um texto que explicitava a ideologia do regime seria uma aguda ironia que se constituiria, finalmente, em um discurso francamente opositor.

Segundo Amir Haddad, o trabalho do grupo foi um filho do governo do ditador Médici,[61] "nasceu da busca de uma compreensão mais profunda do que se passava na sociedade sob a ditadura, com espetáculos censurados e com produções alternativas que se multiplicavam como forma de resistência a um sistema que nos oprimia".[62]

Entre 1975 e 1980 o Grupo de Niterói realizou diferentes experiências participando de encontros e festivais. Em um destes festivais teve oportunidade de estabelecer seu primeiro contato com um público de extração popular. Na cidade industrial de Contagem, Minas Gerais, o grupo se apresentou para uma audiência de operários, e a partir do impacto desta experiência surgiu no grupo o desejo de fazer um teatro popular.

---

[58] Em *Antecedentes*. Publicação do Grupo Tá na Rua. 1990.

[59] *Pequeno Roteiro Histórico*, p. 4. Publicação do grupo. 1992.

[60] O *Integralismo* foi uma variante brasileira da ideologia fascista. Seu principal ideólogo foi Plínio Salgado que, na década de 1930, tentou organizar um movimento de massas inspirado no Nacional-Socialismo de Adolf Hitler.

[61] General Emílio Garrastazu Médici, ditador que governou o Brasil de 1969 a 1974, período de intensa repressão política.

[62] Entrevista concedida por Ana Carneiro a André Carreira em 1993.

Três anos depois o grupo participou da Semana de Teatro Alternativo[63] juntamente com outro grupo[64] que se dedicava ao teatro de rua e que também havia sido orientado por Amir Haddad. Estes grupos se fundiram e nasceu o Tá na Rua.

Ao questionar a base intelectual do regime, o grupo ampliou seu universo temático e descobriu a necessidade de abordar criticamente o contexto cultural da sociedade, especialmente a partir da crítica do discurso cultural dominante.

O primeiro eixo de pesquisa do novo grupo foi buscar na própria rua as técnicas da atuação de rua. O grupo identificou na rua a existência de inumeráveis expressões parateatrais que, finalmente, constituíram a matéria-prima para seu teatro.

O Tá na Rua inspirou-se, para sua atividade, tanto na festa de rua — o carnaval — como no trabalho dos diversos profissionais da rua, tais como: vendedores ambulantes, faquires e pregadores religiosos.

O grupo observou a forma como os vendedores ambulantes (camelôs) mantêm a atenção dos potenciais clientes e como estruturam a roda de público. O grupo se deteve a estudar a gesticulação e o uso da voz dos trabalhadores ambulantes (artistas e vendedores). Desta observação, que não foi feita de forma sistematizada, o Tá na Rua resgatou os recursos técnicos que, uma vez elaborados em intensas jornadas de reflexão grupal, conformaram o *corpus* de modos e procedimentos com os quais estruturou seu projeto teatral.

A gestualidade própria da convivência cotidiana da rua serviu — como propunha Amir Haddad — para romper com a atitude interpretativa herdada das salas profissionais. A matriz do jogo fluido da rua, especialmente a comunicação construída a partir do improviso foi incorporada aos fundamentos do trabalho do ator do grupo.

---

[63] A Semana de Teatro Alternativo se realizou no Teatro Cacilda Becker, Rio de Janeiro, em março de 1980.

[64] Este pequeno grupo levava o nome Tá na Rua e o cedeu ao grupo nascente.

O princípio reitor desta proposta foi que a atividade de rua se baseia na valorização do mundo lúdico do cidadão, e até as atividades de comercialização na rua se apresentam como um jogo gestual que pressupõe uma "teatralidade" particular. O teatro de rua deveria, então, resgatar este conceito cênico que é intercâmbio e ao mesmo tempo jogo.

Ao utilizar códigos da rua profundamente arraigados nos costumes dos cidadãos, o Tá na Rua buscou criar uma forma de espetáculo que mantivesse a continuidade destes códigos dentro da cena permitindo a máxima aproximação ao público transeunte.

Para entender a importância que este grupo deu a esta classe de aproximação, é necessário saber que o Tá na Rua buscou criar fortes vínculos afetivos, tanto nas relações internas do grupo como com os espectadores. Esta postura é o signo mais evidente de uma atitude ética grupal que teve como centro de seus princípios a entrega total a todos os que se acercam do espetáculo. Esta atitude identifica-se com uma aproximação aos códigos próprios da festa do carnaval, quando qualquer indivíduo acompanha ou abraça o outro folião e brinca sem preconceitos.

O grupo entendia que este vínculo afetivo deve ser alcançado por meio de uma entrega completa, portanto isto é reivindicado como motor da ação teatral. Para atingir este vínculo os atores exploraram ao máximo a aproximação com os espectadores. Os temas que se desenvolveram nas cenas não propunham exclusivamente uma aproximação ideológica, mas também o próprio contato físico. Neste aspecto, a formação e a vasta experiência dos atores nas ruas permitiu ao elenco solucionar arriscadas situações de interação. Um exemplo ilustrativo se apresentou quando durante uma função em uma praça do centro do Rio de Janeiro, um senhor que assistia a uma cena, diante do discurso do narrador do espetáculo, o desafiou a abraçar um mendigo que se encontrava deitado no chão.

O ator — para surpresa de todo o público que havia ficado na expectativa ante o desafio —, abraçou o mendigo com muito afeto gerando uma situação que resultou em nova cena improvisada. A base da relação do Tá na Rua com a problemática social, como diz Amir Haddad, "é visceral". Este vínculo funcionou como motivação ideológica do trabalho grupal e era o fator que realmente unificava os atores nas práticas grupais.

Com o fim de alcançar este estreito vínculo com o público, o Tá na Rua valorizou o ator antes que a personagem no seu teatro de rua. Segundo Amir Haddad, "apenas há possibilidade de fazer contato com o público através do ator vivo e com opinião livre, clara, formada, a respeito da realidade e suas transformações rápidas e do mundo no qual vive" (Haddad, 1988).

Por isso, a atuação baseada na improvisação, permitiu que cada ator orientasse a situação dramática na qual intervinha com o objetivo preciso de se vincular estreitamente com o público.

O Tá na Rua fez com sua prática uma síntese que tinha elementos das propostas do teatro militante de origem de esquerda e das idéias de solidariedade comunitária muito em voga nos anos 1970. Sua atuação comprometida não se restringiu ao combate ideológico mas se ampliou em direção a uma prática baseada em profundo humanismo.

Esta foi a raiz do seu enfrentamento com as estruturas autoritárias existentes antes e depois do período dos governos militares. Por essa razão o grupo expressou sua preocupação por formar um ator que fosse capaz de grande presença cênica que pudesse provocar no espectador a sensação de que não somente o ator é capaz de fazer teatro, mas que todos têm essa capacidade. Este ator deveria ser capaz de transmitir, por meio do jogo, a sensação de proximidade que fizesse o público sentir que as fronteiras com a cena desapareciam tornado-o parte integrante do espetáculo.

Esta busca serviu para que o grupo rompesse com as estruturas autoritárias internas dos atores e com o autoritarismo nos vínculos com o público, gerando assim a "roda" como forma aberta de teatro de rua. A base desta proposta foi a certeza de que "não faz falta tanto o teatro para o povo, como faz falta o povo para o teatro".[65]

O compromisso social do grupo, que foi explicitado desde o momento da ruptura com o teatro de sala, não se concretizou em um teatro feito exclusivamente para setores sociais carentes pois o uso de qualquer espaço aberto implicou trabalhar para audiências muito diversificadas. No entanto, em um primeiro momento, o grupo tomou a decisão de evitar trabalhar para setores de classe média, o que significou uma tentativa de resgatar os elementos populares do teatro e ao mesmo tempo descobrir o popular no próprio grupo, isto é, o popular na cultura dos atores.

Como primeiro passo o grupo se submergiu em um processo de pesquisa que o distanciou momentaneamente das pressões diretas da ditadura, e quando decidiu sair às ruas, o fez na periferia do Rio de Janeiro, de maneira totalmente clandestina, sem nenhuma vinculação com instituições oficiais e sem buscar imediata exposição no próprio meio teatral.

Neste momento o Tá na Rua atuou exclusivamente em espaços de rua suburbanos e nas favelas, pois considerava que nestes lugares a resposta do público era mais franca, e retroalimentava a busca de uma linguagem popular. O grupo evitava o contato com o público acostumado ao espetáculo teatral para poder descobrir e inventar códigos teatrais novos.

Já na experiência com o público polifacético das ruas do centro da cidade o grupo encontrava uma multiplicidade de respostas e ao mesmo tempo exigia a utilização de variadas técnicas expressivas. Sobre isso Amir Haddad afirmou que "fazer teatro nas ruas centrais significou contar, ao mesmo tempo, como parte do público com o mendigo mais sujo e com senhores em ternos finos".[66] Os membros do grupo estavam interessados na diversidade de público, pois eles acreditavam que este era o signo mais característico do espaço da rua. A diversidade cumpriu papel dinamizador no projeto do Tá na Rua, revalorizando as estruturas do jogo da rua.

Deste processo nasceu o protótipo do espetáculo do Tá na Rua: a roda. Sem texto predeterminado, com personagens fixos, o grupo convocava o público com música percussiva e punha na roda personagens/máscaras. As cenas se desenvolviam a partir da permanente interação com o público. Esta interação se iniciava quando o narrador (espécie de mestre-de-cerimônias do circo), apresentava cada personagem e pedia ao público que descrevesse o caráter e a situação social dos personagens. As cenas nasciam deste processo de contextualização que era realizado pelas intervenções do público.

Ao utilizar códigos cênicos próprios do carnaval carioca, o grupo conseguia imediata comunicação com o espectador, estabelecendo uma identificação que facilitava a intervenção direta do público em suas encenações. Nestes espetáculos se podiam observar diversos signos da chanchada cinematográfica que reforçava uma comicidade que recordava os cômicos populares como Oscarito, Grande Otelo e Mazzaropi. O reconhecimento pelo público dos tipos levados à cena fomentava sua participação no desenvolvimento das cenas e retroalimentava a improvisação dos atores, transformando as "contextualizações" em situações dramáticas mais complexas.

Amir Haddad relaciona a proposta de seu grupo com a idiossincrasia do Rio de Janeiro; sua estética não podia nascer em outro lugar. A teatralidade de rua da cidade é o que nutre permanentemente as ações do grupo.

A partir da experiência da roda, o Tá na Rua utilizou em algumas de suas montagens textos teatrais, sem trabalhar com improvisações, ainda que mantendo a comicidade que nascia dos tipos da roda.

---

[65] Amir Haddad em *Tá na Rua*. Publicação do grupo, de 1989.

[66] Entrevista concedida por Amir Haddad a André Carreira, em abril de 1993. Nessa entrevista participaram todos os membros fundadores do grupo.

O Tá na Rua também realizou espetáculos em âmbitos fechados não teatrais como salões de instituções comunitárias e prisões, mas teve sempre como espaços preferenciais para suas apresentações as praças e as quadras de ensaio das escolas de samba.

Para poder sistematizar suas pesquisas e manter uma produção organizada, o Tá na Rua procurou um espaço próprio. Ocupou diferentes lugares, alugados ou emprestados por instituições estatais de apoio à cultura, até que em março de 1993 obteve a cessão por dez anos de uma casa na zona central do Rio de Janeiro. O grupo pretendia estabelecer ali um centro de convivência e criação artística aberto à comunidade.

Durante a ditadura militar, o Tá na Rua evitou o contato com os organismos oficiais e dedicou seu tempo a intenso trabalho interno de investigação de técnicas do ator. Com a crescente debilidade do regime político-militar, o grupo saiu à rua e a partir de então se realizaram os primeiros contatos com os organismos oficiais da cultura. No começo o grupo fez apresentações com o patrocínio da Prefeitura do Rio de Janeiro, mas naquele momento, para evitar uma possível resposta negativa do público suburbano ante a possibilidade de ser considerado porta-voz do governo, o grupo somente mencionava o apoio municipal uma vez terminava a apresentação.

GRUPO TEATRAL TRIBO DE ATUADORES OI NÓIS AQUI TRAVEIZ (Porto Alegre, RS)

ARLETE CUNHA
PAULO FLORES
KIKE BARBOSA
SANDRA POSSANI
ADIR SHORO
DANIELE FAGUNDES
CLÉLIO CARDOSO
MARCOS CASTILHO
TULIO QUEVEDO[67]

O Grupo Oi Nóis Aqui Traveiz nasceu em 1977; seu objetivo era realizar um teatro que respondesse a questões levantadas pelo movimento social que vivia o Brasil na segunda metade da década de 1970. Fundado por um grupo de alunos do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, o Oi Nóis Aqui Traveiz surgiu da insatisfação destes jovens estudantes ante as propostas pedagógicas de sua escola e o questionamento do teatro que viam nas salas da cidade.

Para concretizar seu projeto teatral, em 1978 o grupo alugou um galpão. Paralelamente ao trabalho desenvolvido no âmbito de sua sala teatral, o grupo realizou diversas experiências de intervenção em manifestações políticas de rua. O Oi Nóis Aqui Traveiz começou sua experiência de rua, em 1981, com o objetivo de participar ativamente das lutas sociais e políticas contra o governo militar.

---

[67] Formação do grupo por ocasião da Mostra Sesc de Teatro de Rua, junho de 1993.

Este compromisso militante foi se diversificando com a passagem do tempo e com a crise da ditadura. No entanto, o grupo manteve espetáculos específicos para manifestações ecologistas de rua, atos de repúdio à violência e à injustiça social.[68] Estas montagens têm forma de desfiles paródicos. No marco da diversificação do seu discurso teatral o grupo aprofundou a pesquisa de técnicas expressivas do ator e realizou experimentações relacionadas com espetáculos de sala.

Como conseqüência de sua participação em passeatas pela anistia, o grupo sofreu forte repressão policial, com a destruição de seu material cênico e com a detenção da totalidade dos seus membros. Como reflexo desta repressão as autoridades municipais fecharam o teatro do grupo alegando falta de segurança para o público.

A partir da colaboração com organismos sindicais e políticos, o grupo forjou uma orientação ideológica fundada na vinculação com a vida da comunidade original do grupo.[69] Por isso conseguiu pôr em marcha um projeto de teatro popular e chegou a conclusão de que o espaço da rua devia ocupar um papel mais destacado na sua atividade. A partir de então, o Oi Nóis Aqui Traveiz desenvolveu uma pesquisa específica sobre a poética do teatro de rua que culminou na apresentação de diversos espetáculos de rua.[70]

---

[68] *História da Tribo*, publicado pela Associação de Amigos da Terreira da Tribo de Atuadores Oi Nóis Aqui Traveiz, Porto Alegre, 1992.

[69] Baseando-se na concepção do teatro como arte comunitária, o Oi Nóis tentou uma experiência de vida em comunidade, criando em 1980 *A Casa para Aventuras Criadoras*, mas as grandes dificuldades econômicas não permitiram que o projeto se desenvolvesse por muito tempo. Em 1984 o grupo conseguiu alugar um espaço para a criação de um centro de experimentação e investigação cênica que foi batizado *Terreira da Tribo*. Neste local se concentrou toda a atividade grupal.

[70] As montagens de rua do grupo foram: *Teon — Morte em Tupi-Guarani* (1985); *A Exceção e a Regra* (1987) de Bertolt Brecht; *A História do Homem que Lutou sem Conhecer Seu Grande Inimigo* (1988) de Augusto Boal; *A Dança da Conquista* (1990), *Deus Ajuda aos Bons* (1991) ambas de Arnaldo Jabor; *Se Não Há Pão, Comam Torta* (1993), *Os Três Caminhos de Honório dos Anjos e dos Diabos* (1993) de João Siqueira. Este é o repertório que o grupo apresentou de forma alternativa. Contar com re-

Com estes espetáculos o grupo estabeleceu um circuito permanente de apresentações de rua chamado "Caminho para um Teatro Popular", que consistia em apresentações regulares por praças e bairros populares de Porto Alegre e de sua periferia.

O objetivo principal deste circuito foi "levar o teatro à rua, com a idéia de um teatro político que servisse como instrumento de reflexão e conscientização social e de combate à colonização social e à massificação cultural".[71] Não cabem dúvidas de que o grupo concebeu seu teatro como uma ferramenta para a transformação social e assumiu a responsabilidade de pôr sua energia em função desta tarefa. O Oi Nóis compreendia que seu papel era funcionar como força de intervenção, uma presença que deveria surpreender invadindo os espaços com uma linguagem artística.

Essa idéia de força-tarefa artística se desenvolveu na direção de um trabalho teatral mais complexo. A complementação deste trabalho de animação sociocultural se deu através da organização de diversas oficinas permanentes que o grupo manteve abertos à comunidade.

Na prática pedagógica o Oi Nóis enfatizou sempre a difusão da arte teatral como instrumento ideológico. O grupo dizia que "a Oficina Teatro Sindical oferece aos trabalhadores a possibilidade de vivenciar a arte do teatro, apostando ao teatro como instrumento de indagação e autoconhecimento".[72] Já na oficina itinerante "O teatro como instrumento de discussão social estimula o surgimento de grupos que desenvolvam trabalhos de reflexão da realidade social através do teatro".[73] A preocupação do grupo pelo fenômeno social determinou que a maioria

---

pertório amplo e variado permitiu ao grupo manter atividade permanente, apesar de ter existido intenso revezamento de membros colaboradores, mas o núcleo básico permanece estável desde a fundação.

[71] Terreira da Tribo de Atuadores. Projetos 1993. Publicação em mimeógrafo.

[72] *Caminho para um Teatro Popular*. Publicação do grupo, 1993.

[73] Ibidem.

de suas oficinas e cursos fosse gratuita para facilitar o acesso de todos os setores sociais.

A característica particular do teatro político feito pelo Oi Nóis é que busca ser poético. O grupo considera que se o teatro pretende funcionar como um instrumento conscientizador deve comover ao espectador. Assim, o discurso político deve ser veiculado por intermédio de uma estética capaz de gerar um impacto sensitivo no público. Conseqüentemente, grande parte da atividade do núcleo permanente do grupo está dedicada à realização do treinamento do ator e à investigação sobre as futuras encenações.

O Oi Nóis Aqui Traveiz, que se autodenomina anarquista, reconhece que suas principais referências estéticas e ideológicas são o Grupo Oficina, o Living Theatre, o Odin Teatret, Jerzy Grotowski, e fundamentalmente os textos de Antonin Artaud.

O grupo concebeu a encenação "não como uma simples transposição do texto literário à representação dialogada, mas como a criação de uma linguagem única a meio caminho entre o gesto e o pensamento".[74] Seu discurso teatral procurava criar com o espetáculo uma situação social particular, um tempo no qual o espectador alcance um estado que permita ver, refletir, se emocionar e mudar.

Aqui a idéia de cerimônia teatral, tal como a descreve Jean Duvignaud, apareceu como força motriz do projeto teatral, se o espetáculo possuísse o caráter de cerimônia poderia alcançar integralmente seus propósitos tanto ideológicos como estéticos.

É essa concepção que impulsionou o grupo à realização de espetáculos aparentemente tão distintos como *Antígona Ritos de Paixão e Morte* (1990), apresentado em uma sala, *A Dança da Conquista* e *Se Não Há Pão, Comam Torta!* (1993), que são de

---

[74] *A História da Tribo.* Publicação da Associação dos Amigos da Terreira da Tribo dos Atuadores Oi Nóis Aqui Traveiz. 1993.

rua. Os espetáculos tiveram algumas características comuns, tais como um conteúdo altamente político e resoluções estéticas que tentaram, em todo momento, ser renovadoras e propor desafios à audiência.

O alto grau de politização do grupo não impediu que seus espetáculos experimentassem o terreno da pesquisa estética como um eixo de trabalho, pelo contrário para o Oi Nóis a politização implicou a investigação estética. Um exemplo é o espetáculo *A Dança da Conquista* (1990), que sem utilizar palavras, recriava o início da colonização da América. Sem seguir uma estrutura linear, utilizava códigos "ritualísticos" para contar o choque entre europeus e nativos americanos. O conflito com o conquistador era descrito por meio de ações simbólicas e utilizavam imagens que buscavam impactar o público sensorial e emocionalmente. Um espetáculo de rua que cruzava a fronteira do teatro político assumindo formas próximas ao teatro-dança.

A Dança da Conquista representa muito bem a busca do Oi Nóis, pois é profundamente político, propõe uma mensagem clara de crítica à colonização, centralizada na atitude da Igreja Católica, e ao mesmo tempo expressa a profundidade e seriedade da pesquisa de técnicas expressivas que fundamenta o trabalho grupal. Um projeto sem concessões estéticas apesar de seu objetivo político.

O Oi Nóis mesclava nos seus espetáculos os temas políticos com linguagens cênicas inspiradas nas formas do moderno teatro de rua europeu. Um exemplo é a peça *Os Três Caminhos Recorridos por Honório dos Anjos e dos Diabos* (1993)[75] que contava, com uma estrutura quase didática, a vida de um camponês que se vê forçado a migrar para a cidade. No entanto, a maneira como o ator que personificava o cavalo — um dos personagens centrais da trama — utilizando as pernas-de-pau de pés e mãos, a presença de um boneco gigante de cinco metros de altura, totalmente articulado, e de diversas máscaras, evidencia que o grupo buscava experimentar com formas animadas e a partir disso refletir sobre a renovação de sua linguagem cênica.

---

[75] Texto de João Siqueira.

É necessário consignar que nos espetáculos de rua do grupo os temas políticos encontraram, muitas vezes, formas mais explícitas sem que isso significasse que existisse uma diferença de qualidade formal nítida que delimitasse uma diferenciação qualitativa entre as realizações de rua e as de sala.

Na criação grupal se viu refletida a ideologia socializante que orientava o Oi Nóis. A figura do diretor desapareceu para dar lugar a uma prática de direção coletiva. Apesar da inexistência de uma direção personalizada o grupo não experimentou a criação coletiva como eixo das suas encenações, pois na totalidade de suas montagens utilizou textos de autor.

O Oi Nóis Aqui Traveiz, até o ano 1994, não havia realizado representações no exterior. Assim mesmo, participaram constantemente em festivais e encontros no Brasil constituindo em âmbito nacional uma referência do teatro de rua. Apesar disso, estas participações em eventos têm sempre caráter extraordinário, pois o grupo prefere dedicar a maioria de seu tempo ao trabalho destinado a sua própria comunidade.

Da influência européia a um teatro regional

GRUPO TEATRAL GALPÃO (Belo Horizonte, MG)

TEUDA BARA
ANTÔNIO EDSON
WANDA FERNANDES
BETO FRANCO
EDUARDO MOREIRA
INÊS PEIXOTO
CHICO PELUCIO[76]

O grupo Galpão foi criado por cinco atores[77] a partir da experiência de participação em oficinas de técnicas de atuação ditados pelos diretores[78] do Teatro Livre de Munique no interior de Minas Gerais em 1982. Neste ano apresentaram *E a Noiva Não Quer Casar* cuja estréia se deu na Praça Sete, centro de Belo Horizonte.

Em tais oficinas os atores descobriram uma nova forma de encarar o trabalho teatral que, comparado com suas experiências anteriores, era muito mais comprometida com a dedicação do ator à preparação técnica. Vislumbraram, então, a possibilidade de explorar uma nova teatralidade baseada na experimentação cênica e em uma estrita disciplina de trabalho.

O grupo começou por realizar sessões de aperfeiçoamento organizando pequenos cursos intensivos sobre técnicas do ator. Mas, depois de entrar em contato com os grupos do Terceiro Teatro, como o Tascabile di Bergamo, o Galpão adotou o treinamento contínuo.

---

[76] Formação do grupo em 1993.

[77] Antônio Edson, Eduardo Moreira, Fernando Linares, Teuda Bara e Wanda Fernandes.

[78] Freies Theatrer München, George Froscher e Kurt Bildstein. O curso ocorreu na cidade de Diamantina.

A metodologia de trabalho que o grupo pôs em prática a partir de então apresenta semelhança com a forma de trabalhar do diretor italiano Eugenio Barba, especialmente no que se refere à disciplina do trabalho do ator. O treinamento dos atores do Galpão, diferentemente do que faz Barba, não é o ponto de partida para a criação da estrutura dramática dos espetáculos. Este treinamento funciona como uma aprendizagem independente de seus projetos cênicos.

Como resultado deste processo contínuo de treinamento todos os membros do Galpão tornaram-se capazes de tocar pelo menos um instrumento musical, cantar, dançar, utilizar pernas-de-pau e praticar acrobacia.

De início, o Galpão tentou aplicar ao trabalho as técnicas da criação coletiva. Isto se deveu fundamentalmente a os fundadores do grupo serem todos atores e buscarem uma forma de coordenação horizontal. Não obstante, a experiência de criação coletiva que o grupo realizou teve, segundo seus próprios membros, um produto artístico cuja qualidade deixou a desejar, o que os levou a optar por trabalhar com diretores convidados.

Conseqüentemente, vários dos seus espetáculos[79] foram dirigidos por diferentes diretores. A presença dos diretores convidados gerou buscas estéticas das mais diversas; no entanto, o grupo conseguiu manter uma unidade na linguagem cênica. O treinamento cotidiano que os atores realizavam gerou um conjunto de estéticas possíveis, com as quais os diretores pudessem trabalhar. Por outro lado, o grupo, mediante a realização de sessões de trabalho (sobre textos dramáticos) que derivavam em pequenas encenações, realizava suas próprias pesquisas estéticas consolidando dessa forma padrões estéticos grupais.

Como prática sistemática, antes de começar um trabalho com novo diretor, o grupo cuidava de que ele tivesse conhecimento das suas propostas estéticas apresentando aos diretores resultados obtidos em oficinas internas. Ao longo dos anos de existência, o grupo desenvolveu uma linguagem própria, ainda que não tenha adotado metodologia preestabelecida para a criação de seus espetáculos. Cada processo de elaboração de encenação era determinado pelas escolhas dos diferentes diretores.

O Galpão, diferentemente da maioria dos grupos estudados aqui, nunca teve uma figura destacada que exercesse uma liderança organizativa e criativa que concentrasse a função do diretor. Seu funcionamento sempre foi essencialmente horizontal fundamentado na divisão do trabalho entre os atores.

Um dos elementos da influência européia que o grupo reconhece se fez visível na preocupação grupal em fazer um teatro que se constituísse como uma cerimônia teatral. Inspirado no pensamento de Barba — "O teatro é ficção, visão. Somente sua intensidade de sugestão influi sobre os espectadores [. . .] O valor do teatro não reside hoje em dia na sua função sociológica, difusa e indefinível, mas no sentido psicológico preciso e distinto que assume para cada ator e para cada espectador" (Barba, 1986) —, o Galpão se propôs como objetivo buscar "a comunhão ritual no ato de atuar"[80] e fazer o espetáculo teatral se converter em fato mobilizador de sentimentos profundos. Segundo declarou o grupo, esta comunhão "ritualística" se alcançaria através de uma arte de representar que gerasse uma experiência cheia de emoção, capaz de fascinar o público.

Como conseqüência o grupo voltou-se a uma estética fundamentada em refinada qualidade artística. Assim, a escolha das técnicas expressivas utilizadas nos espetáculos foi influenciada pela necessidade de estabelecer este estado de comunhão com o espectador. Desde *E a Noiva Não Quer Casar* o Galpão procurou conexão estreita com o público a partir de um refinamento da interpretação articulada com simplicidade da construção cênica. Depois da repercussão de *Ó Prô Cê Vê na Ponta do Pé* o grupo reafirmou o lugar da técnica do ator como ponto de apoio do espetáculo. O lugar do ator e o desenvolvimento de sua técnica foi ocupando espaço decisivo no grupo. Assim, o Galpão provocou em seus espetáculos uma espécie de virtuosismo do ator, que criava de imediato forte empatia com o público. Estes atores virtuosos desenvolviam sua arte sustentados por textos bem estruturados e com forte conteúdo dramático e/ou humorístico. A combinação do humor com o trágico é particularmente evidente em sua montagem de *Romeu e Julieta* de Shakespeare.

---

[79] O Galpão trabalhou com repertório permanente o que facilitou a atividade itinerante. Entre os espetáculos pode-se mencionar os seguintes: *E a Noiva Não Quer Casar* (1982), *ÓPrô Cê Vê na Ponta do Pé* (1983), *Arlequim Servidor de Tantos Amores* (1985) de Carlo Goldoni, *A Comédia da Esposa Muda* (1986) autor anônimo da Commedia dell'Arte; *Foi por Amor. . .* (1987) de Antonio Edson e Eduardo Moreira; *Corra Enquanto É Tempo* (1988) de Eid Ribeiro; *Álbum de Família* (1990) de Nélson Rodrigues; *Romeu e Julieta* (1992) de William Shakespeare. *Rua da Amargura* (1994) sobre o texto *O Mártir do Calvário* de Eduardo Garrido; *Um Molière Imaginário* (1996) adaptação da obra de Molière; *Partido* (1999) adaptação livre da obra *O Visconde Partido ao Meio* de Ítalo Calvino; *Um Trem Chamado Desejo* (2000).

[80] Arildo de Barros. *A paixão na poeira*. Em Grupo Galpão, publicação grupal, 1991.

Em *Romeu e Julieta* foi utilizado um elaborado sistema de microfones sem fio que permitiu utilização quase completa do texto original, preservando assim a dramaturgia shakesperiana em um espetáculo regido pelas técnicas tradicionais do teatro de rua. Ao mesmo tempo, esta encenação rompia com alguns usos tradicionais do teatro de rua ao utilizar longas seqüências textuais. O resultado desta experiência, na qual o público transita das lágrimas ao riso constantemente, foi totalmente positivo. Tanto o público como a crítica reconheceram *Romeu e Julieta* como um dos melhores espetáculos brasileiros de 1992.

O Galpão realizou uma transição, do modelo teatral que tomou dos grupos europeus, para uma teatralidade própria. Exemplo deste processo é que alguns dos primeiros espetáculos se inspiraram na Commedia dell'Arte a partir da concepção de que este era o modelo, por excelência, do teatro de rua.[81]

O Teatro do Galpão não somente se baseia no desenvolvimento exaustivo da técnica. Seu projeto estético busca forte vinculação com a cultura da região a qual pertence o grupo — Minas Gerais — com a intenção de "indagar sobre sua origem, seu ser brasileiro"[82] e responder a isso com espetáculos teatrais.

Em *Romeu e Julieta* foram utilizados inúmeros elementos provenientes da cultura das pequenas cidades das serras mineiras. As cores das roupas reproduziam o tom pastel das casas; os objetos de cena estavam compostos em sua totalidade por elementos decorativos de evidente gosto *kitsch* (flores de plástico, imagens de santos, pingüins de louça, etc.). No plano textual se fazia referência à fala regional mediante a inclusão de um narrador cujo texto estava inspirado na literatura de João Guimarães Rosa.[83] Este narrador dava ao espetáculo um localismo definido e conectava as cenas, pois a adaptação suprimiu algumas seqüências originais para cortar a duração do espetáculo.[84]

Por causa das experiências de rua realizadas nas oficinas com diretores alemães, o grupo decidiu iniciar a atividade na rua aproveitando as poucas barreiras econômicas opostas pelo espaço. A escolha estimulou o grupo pois o punha "no meio do povo, ao lado das buzinas e dos gritos das crianças, competindo com o ruído urbano. . .".[85] O grupo julgou ser a rua espaço propício para experimentar técnicas expressivas do ator, aí a resposta do público era imediata, o que facilitava testar seu produto artístico. A vida da rua envolvendo o espetáculo daria informações úteis na elaboração de uma teatralidade que identificasse o trabalho grupal com a cultura do cidadão comum da região.

O desejo de estar próximo das pessoas comuns, intervindo esteticamente no movimento da rua, foi parte da ideologia gru-

---

[81] Do período são: *Arlequim Servidor de Tantos Amores* (1985), inspirado em Goldoni, e *A Comédia da Esposa Muda* (1986), de autor anônimo da Commedia dell'Arte.

[82] Programa do espetáculo *Álbum de Família* (1990) de Nélson Rodrigues com direção de Eid Ribeiro.

[83] João Guimarães Rosa (1908-1967), escritor reconhecido por seu poder de fabulação e pela criação de uma linguagem fundada na recriação da língua falada do nordeste de Minas Gerais. Duas de suas obras mais importantes são: *Sagarana* (1946) e *Grande Sertão: Veredas* (1956).

[84] O espetáculo durava uma hora e vinte minutos.

[85] Folheto sobre os espetáculos do grupo, 1992.

BIBLIOTECA UFAC

pal que reivindicava a necessidade das utopias. O grupo reconhecia, no início da década de 1990, marcada influência da cultura rebelde dos anos 1960 na formação ideológica e sustentava que a existência e a persistência do grupo se devia à presença de uma utopia grupal vinculada à idéia da solidariedade.

Apesar de não haver assumido o caráter de grupo militante o Galpão não deixou de expressar seu compromisso com a realidade política do País. Realizou também algumas experiências de participação em manifestações sindicais de esquerda, nas quais representavam pequenos *sketchs*. À raiz destas experiências o grupo chegou a ser detido pela polícia. Mas o conflito do grupo com as autoridades policiais foi mínimo, dado que este começou sua atividade nos anos de declínio da ditadura.

Apesar de haver tido sempre alguma relação com organismos culturais do Estado (seja municipal ou estadual), na época da ditadura, o grupo conseguiu, a partir da democracia, um maior espaço junto às autoridades governamentais. Mas o grupo não contava com nenhum apoio financeiro permanente direto do Estado. A Prefeitura de Belo Horizonte democratizada permitiu que o grupo tivesse acesso, ainda que limitado, a âmbitos onde se articulava a política cultural. Isto coincidiu com o fato de que o grupo adquiriu renome no panorama teatral nacional.

Um das grandes conquistas do Galpão se refletiu no fato de que sua estrutura funcional e a qualidade de sua produção permitiram a profissionalização da totalidade dos seus membros. O grupo adquiriu local próprio[86] onde ensaiava e ocasionalmente realizava mostras das pesquisas em curso.

O Galpão, que surgiu e se estruturou a partir dos modelos funcionais — e em certa medida estéticos — de grupos europeus, produziu paulatinamente uma estética própria e marcadamente regional que o definiu como referência de grupo profissional de rua no País.

---

[86] Galpão com 200 m^2, com espaços para oficinas de cenografia, oficinas de produção e amplo espaço cênico. Posteriormente o grupo abriu novo espaço, o Cine Horto.

A Commedia dDell'Arte *como paradigma para um teatro popular*

COMPANHIA FORA DO SÉRIO (Ribeirão Preto, SP)

GUSTO ALBANEZ
JOÃO ANDREASSI
MÍRIAM FONTANA
ISABELA GRAEFF[87]

O Grupo Fora do Sério originou-se em 1988 como parte da atividade acadêmica de alguns de seus membros, no seio do curso de teatro da Universidade de Campinas (Unicamp).

A partir de duas pesquisas, a primeira sobre a *Commedia dell'Arte* realizada pela professora Neide Venezziano e a segunda chamada "Um Estudo da Comédia do Renascimento Italiano" de Joca Andreassi, surgiu em um grupo de estudantes a idéia de levar adiante uma experiência cênica baseada na *Commedia dell'Arte* através da metodologia da criação coletiva de espetáculos.

No seu primeiro espetáculo, *Arlecchino*, de Dario Fo, o grupo — que ainda não tinha o nome de Fora do Sério — não tinha o objetivo de fazer teatro de rua. Imediatamente, depois o grupo participou na Mostra Internacional de Teatro de Londrina (1989) e entrou em contato com o grupo peruano Yuyachkani.

Ao assistir as apresentações do Yuyachkani — cujo espetáculo fazia inúmeras referências à *Commedia dell'Arte* — os atores do Fora do Sério descobriram uma estética que os seduziu. O principal aspecto que atraiu os jovens atores foi a combinação entre o compromisso político do grupo e a técnica expressiva dos atores — variada e de alta qualidade.

---

[87] Formação do grupo em junho de 1993. Todos os membros cumpriam a função de ator.

Surgiram no grupo, então, questões sobre a necessidade de levar à rua seu espetáculo de *Commedia dell'Arte*.

Conseqüentemente, buscou a rua como espaço teatral, aspirando explorar ao máximo o contato direto com o espectador. O Fora do Sério teve a particularidade de escolher o espaço da rua somente por razões estéticas, já que nunca teve dificuldade para ter acesso a salas teatrais e tampouco tinha um projeto de teatro militante associado ao movimento político popular.[88]

A primeira experiência de rua do grupo foi uma adaptação de textos da *Commedia dell'Arte* com uma estrutura simplificada. O espetáculo foi *Aqui Não Pantaleão*; sua função era testar a recepção do público e provar o efeito da comicidade que haviam experimentado em *Arlecchino*.

O grupo tomou a *Commedia dell'Arte* como referência estético porque, segundo seus membros, esta concentra no ator toda a energia dramática necessária para o jogo teatral. Como conseqüência, a principal preocupação do foco da atividade grupal foi o desenvolvimento do trabalho do ator no domínio das técnicas da acrobacia, da máscara e dos instrumentos musicais.

Apoiado nas típicas máscaras e roteiros da *Commedia dell'Arte* o Fora do Sério se propôs a realizar espetáculos de rua divertidos e com estreitos vínculos com o público, ainda que mantendo uma estrutura fechada de encenação, onde o público não estava convidado a intervir diretamente. No entanto, o grupo criou situações nas quais o público se via comprometido porque os atores cruzavam o espaço dos espectadores e atuavam interferindo em zonas ocupadas pela audiência.

Os personagens e a linguagem gestual da *Commedia dell'Arte* funcionaram como uma desculpa para o desenvolvimento de situações dramáticas mais complexas pelas quais entraram em

---

[88] O *Arlecchino* foi o primeiro espetáculo brasileiro apresentado no palco do Teatro Municipal de São Paulo depois de sua reinauguração no final dos anos 1980.

cena personagens mais próximos à problemática do público.

Ao pesquisar a *Commedia dell'Arte* o Fora do Sério objetivava resgatar dessa referência teatral uma metodologia e uma técnica expressivas que possibilitassem a aproximação da cultura popular brasileira. Por isso experimentaram com as estruturas dramáticas e com os personagens arquetípicos da *Commedia dell'Arte* como caminho para elaboração de uma forma teatral fundada na cultura popular sem cair na prática tradicional de reconstrução quase arqueológica das manifestações folclóricas.

O grupo utilizou a *Commedia dell'Arte* como instrumento de trabalho para realizar um teatro popular. A opção não foi casual, partiu da existência de múltiplas referências intertextuais entre a *Commedia dell'Arte* e manifestações da cultura popular brasileira.[89]

Posteriormente, o grupo analisou gravações em vídeo de diversos espetáculos de teatro de rua[90] como parte de um estudo da linguagem de rua. Este estudo se ampliou e se diversificou. O grupo se dedicou, então, a estudar diferentes metodologias de trabalho tratando de encontrar uma orientação que lhes permitisse pôr em marcha seu projeto teatral de rua com base em uma orientação metodológica definida.

O primeiro resultado deste período de pesquisa foi a incorporação do conceito de treinamento que o grupo tomou do contato com os grupos europeus que visitaram Campinas convidados pelo Lume — Núcleo Interdisciplinar de Pesquisa da Unicamp.[91] Este contato consistiu em assistir a diferentes espetáculos tanto do Odin Teatret como o Tascabile de Bergamo e a participação em oficinas ditadas por Eugenio Barba.

---

[89] Um exemplo da presença da *Commedia dell'Arte* na cultura brasileira se observa na dança teatralizada do bumba-meu-boi que em suas manifestações nordestinas apresenta o personagem Relequino, o perspicaz empregado do grande fazendeiro.

[90] Alguns destes espetáculos foram: *Margarita Goutier Murió en Buenos Aires* (1988) do grupo argentino La Trifulca de la Boca; *A Comédia da Esposa Muda* (1986), *Foi por Amor* (1987), *Corra Enquanto É Tempo* (1988) do Grupo Galpão.

[93] O responsável pelo Lume foi Luís Otávio Burnier, falecido prematuramente no início dos anos 1990.

Em 1991 o grupo decidiu mudar-se para Ribeirão Preto, pois o Hospital Santa Casa de Misericórdia da cidade havia oferecido ao Fora do Sério um edifício — que se encontrava em estado de abandono — para que o grupo desenvolvesse uma atividade cultural a partir do teatro.[92] Concentrar sua atividade em Ribeirão Preto, afastado da metrópole paulista, também foi uma forma de se aproximar de manifestações da cultura popular tradicional.[93]

A mudança abriu as portas para que o Fora do Sério empreendesse várias turnês por outras cidades do interior. Como resultado dessas turnês o grupo descobriu que existia amplo espaço virgem, pois em quase todas as cidades visitadas não se tinha conhecimento de grupos teatrais de rua. Rapidamente o Fora do Sério estruturou um circuito de trabalho apoiado nos diversos organismos municipais de ação cultural. Este circuito possibilitou a profissionalização do grupo, que concentrou sua atividade nas turnês e na realização oficinas na sua ampla sede de Ribeirão Preto.

O grupo que em um primeiro momento contava com doze membros, se consolidou. Alguns anos depois, com somente quatro atores, desenvolveu suas pesquisas tomando como eixo de trabalho a técnica da *Commedia dell'Arte*.

No contato com Barba o grupo observou que este diretor havia-se dedicado, em sua visita a Campinas, a estudar manifestações tradicionais da cultura brasileira para depois utilizá-las em suas montagens. Isto interessou particularmente aos membros do grupo porque era o que queriam fazer e não encontravam a forma. Decidiram então absorver *antropofagicamente* a metodologia dos grupos do "teatro antropológico". Não copiar o trabalho do Odin ou do Tascabile, mas transformar este modelo, utilizando expressões da cultura popular brasileira.

No princípio o grupo tentou seguir estritamente a concepção do treinamento difundida por Barba. Esta prática foi positiva para os atores pois desenvolveram diferentes habilidades — acrobacia, utilização de pernas-de-pau, uso de instrumentos musicais, etc.[94] No entanto, começaram a aparecer dificuldades quando foi necessário transformar essas habilidades em material cênico. Como transportar estas técnicas às montagens sem fazer dos espetáculos verdadeiros desfiles de proezas? O Fora do Sério queria fazer um teatro que contasse histórias de fácil compreensão para o público da rua.

Neste processo operou a ingenuidade do grupo que se apropriou do conceito de treinamento sem articulá-lo com sua realidade cotidiana e com a experiência de seus membros como teatristas. Posteriormente, os próprios membros do Fora do Sério reconheceram que o fato de não ter um diretor contribuiu decisivamente neste processo.

Apesar de o grupo ter realizado seu primeiro espetáculo com um diretor, adotou posteriormente a metodologia de trabalho da criação coletiva. Isso obrigou o grupo a criar um sistema de trabalho no qual todos os atores co-dirigissem as encenações.

O Fora do Sério propôs-se, desde o momento mesmo de sua criação, a necessidade de sobreviver de seu próprio trabalho teatral e de criar uma estrutura organizativa e financeira baseada na venda de espetáculos a instituições públicas e privadas, cursos nas suas próprias instalações e a oferta de cursos de teatro e assessoria aos organismos estatais da área da cultura.

O grupo soube aproximar-se de instituições que subsidiaram seu trabalho. Desenvolveu uma aprendizagem de *market-*

---

[92] Estas instalações foram remodeladas pelo grupo que conta agora com uma sala de ensaios, depósito de roupas, biblioteca, estúdio de gravações, quartos e um salão de 250m².

[93] Pouco depois da mudança o grupo conheceu a cidade de Olímpia — situada a poucos quilômetros de Ribeirão Preto. Ali realiza-se anualmente importante encontro folclórico que reúne grupos de todo o País.

[94] O grupo realizou sistematicamente pesquisas sobre as técnicas do uso da máscara, e as utilizou permanentemente em suas montagens.

ing cultural e relações públicas que permitiu não somente sustentar o funcionamento grupal mas também a manutenção de seus membros como atores profissionais.

Como já se disse, nos festivais internacionais de que o grupo participou, se estabeleceu forte relação com as experiências teatrais peruanas. O Fora do Sério manteve contato permanente com o Movimiento de Teatro Independiente (Motin) do Peru e reconheceu a influência do Grupo Yuyachkani. O trabalho de Dario Fo é outra das influências reivindicadas pelo Fora do Sério.

A primeira produção do Fora do Sério foi *Arlecchino* de Dario Fo (1988); posteriormente montaram: *Aqui Não Pantaleão; Mistério Bufo*[95] e *A Commedia dell'Arte* (criações coletivas). A partir destes espetáculos o grupo diversificou seu repertório, montando entre outros espetáculos *A Chave e a Fechadura* (1988 a 1994); *O Asno* (1994); *História de um Barquinho* (1999) de Ilo Krugli, *O Auto da Barco do Inferno* (2002) de Gil Vicente. O Fora do Sério consolidou uma produção que se diversificou utilizando diferentes espaços cênicos sem deixar de permanecer na rua como forma de continuar em contato com a cultura popular.

---

[95] A encenação de *Mistério Bufo* foi inspirada na peça homônima de Maiakóvski.

Capítulo 5
COMPARAÇÕES ENTRE OS DOIS SISTEMAS TEATRAIS DE RUA

O Estado e o teatro de rua sob os regimes ditatoriais

No marco dos regimes autoritários pode-se afirmar que as imagens do sinistro influíram no processo criador dos grupos de teatro de rua porque a idéia da morte apareceu materializada na ameaça reiterada que significou a atitude dos regimes ditatoriais com os fazedores de teatro e particularmente com os criadores da rua. A censura e a repressão à utilização da rua para manifestação teatral foi a demonstração cabal dos riscos que envolviam quem desejasse fazer teatro nas ruas. A rua devia ser o espaço da ordem mesmo que isso significasse a ameaça constante a quem desejasse fazer dela um espaço da arte.

As ditaduras buscaram instalar um sentimento de terror que imobilizasse os membros dos grupos. Mediante essa política de repressão se pretendia impor disciplina provocando a incerteza e o medo. A conseqüência da repressão foi que quem se lançou à rua quando a situação política permitiu se encontrou com um vazio de referências e careceu de modelos de teatro de rua. Não havia grupos trabalhando, não havia códigos conhecidos, tudo o que existia eram informações fragmentadas daquilo que se fez antes da instauração dos regimes repressivos.

Contraditoriamente, no momento da redemocratização houve um encontro com as imagens de morte, pois esse vazio era a expressão mais evidente da força dos regimes autoritários. Diante de tal situação, a tarefa foi ressuscitar a teatralidade da rua, retomar a idéia do espaço público como lugar da criação artística.

No caso da Argentina foi necessário começar do nada, ao passo que no Brasil algumas experiências periféricas toleradas pelos militares serviram como ponto de partida. Esse ressuscitar da modalidade teatral de rua não pôde ser feito sem que, em um primeiro momento, fossem elaboradas as imagens sinistras de morte, tortura e censura. Imagens que retornaram porque se tratava de um momento de revisão das histórias da repressão. Confrontar-se, direta ou indiretamente, com a experiência da repressão foi uma atitude social que se estendeu aos núcleos artísticos que se questionaram sobre o passado recente tratando de reconstruir uma identidade que as ditaduras haviam destruído.

A repressão estatal manifestou-se em dois planos. Um mais superestrutural, isto é, no nível das legislações e políticas nacionais ou municipais proibindo ou regulamentando o teatro nas ruas (em geral se carecia de normas específicas sobre o teatro de rua). E também no nível da autoridade policial, particularmente dos delegados de bairros ou policiais de plantão, que eram com quem os teatristas muitas vezes tinham de se entender em primeira instância. A polícia respondia às normas gerais, mas ao mesmo tempo apresentava atitudes contraditórias e decorrentes de circunstâncias momentâneas, funcionando com relativa autonomia, o que muitas vezes significou não reprimir apresentações de rua.

As condições políticas gerais determinaram variações significativas na relação do Estado com o teatro de rua; isso significou temporariamente a vida ou a morte dessa forma teatral. Sob os regimes ditatoriais, particularmente na ditadura do Processo na Argentina, a produção de rua se viu fraturada e foram mínimos os espaços permeáveis que serviram para paliar as duras condições impostas pela repressão. Nas ruas centrais das cidades realizar um espetáculo na rua poderia significar ser seqüestrado e desaparecer vítima de alguma força-tarefa da repressão.

No caso do Brasil, apesar das grandes restrições, os espaços de rua não estiveram totalmente vedados para a atividade cultural. O Estado propiciou a utilização de certas áreas de rua para atividades culturais, dentro das quais o teatro ocupou um lugar importante. Estas apresentações eram parte dos projetos culturais estruturados em geral pelas secretarias da cultura dos estados e municípios.

Como estes projetos eram manejados pelos funcionários de nível intermediário e contavam com certa autonomia, escapavam do controle centralizado da censura prévia oficial; em geral se tratava de iniciativas para a diversão comunitária que tinham como eixo a atividade desportiva e o entretenimento nas conhecidas "ruas do lazer".

A permeabilidade nos organismos oficiais existiu porque a ditadura brasileira — nos diferentes governos que se sucederam ao longo de 21 anos — manteve certas aparências democráticas. Da mesma maneira que funcionava o Congresso Nacional[1] — controlado pelo regime —, vários organismos estatais desfrutavam de relativa autonomia. Nesses casos, a política seguida pelos organismos de níveis intermediários ou básicos dependia fundamentalmente do funcionário responsável. Um exemplo ocorreu no Serviço Nacional de Teatro (SNT)[2] que sob a direção de Carlos Miranda, produtor teatral carioca bem relacionado com a classe teatral, implementou diversas políticas de fomento teatral com caráter progressista. Entre elas, o Projeto Mambembão que consistiu em criar um circuito de viagens e apresentações de grupos independentes de todo o País pelas capitais dos diferentes estados realizando uma espécie de troca de experiências. Este organismo também apoiou as reivindicações dos teatristas contra a censura federal. Foi essa permeabilidade que permitiu, em certa medida, a sobrevivência de manifestações do teatro de rua brasileiro.

---

[1] Um dos primeiros atos institucionais do ditador general Humberto de Alencar Castelo Branco foi, em 1965, proibir todos os partidos políticos existentes até então, e instituir um sistema bipartidário composto por um partido oficialista, Arena (Aliança Renovadora Nacional), e um partido opositor, MDB (Movimento Democrático Brasileiro).

A relação do teatro de rua do Brasil com os organismos estatais tem sido sempre conflitiva, pois até nos períodos democráticos seus realizadores se encontraram, em linhas gerais, em um campo ideológico diferente do da classe dominante que detém o poder estatal.

A atitude do Estado para com o teatro de rua reafirma permanentemente sua condição de marginalidade. Os governos democráticos, que virtualmente desconhecem a produção de rua, a utilizam conjunturalmente, para fins políticos. Assim, a relação do teatro de rua com os organismos estatais se dá de uma maneira conflitiva e contraditória.

Em linhas gerais, se pode afirmar que o Estado utilizou o teatro de rua para alguns programas de caráter político que perseguiam uma aproximação de comunidades de baixo poder aquisitivo ou para programas culturais com um claro traço paternalista de "dar cultura ao povo". Mas, ao mesmo tempo, o Estado não gerou uma política permanente de apoio à atividade teatral de rua; simplesmente, utilizou os trabalhos dos grupos que foram muitas vezes obrigados a se aproximar do Estado buscando uma fonte de financiamento; os contratos temporários com governos estaduais ou provinciais para programas específicos significaram para diferentes grupos a possibilidade de dar continuidade a sua produção, ainda que em condições precárias.

O teatro de rua como tentativa de mudança do discurso teatral. Em busca de um novo teatro

O teatro de rua aparece, tanto na Argentina como no Brasil, na década de 1980 como uma tentativa de renovação do discurso teatral, como um amplo projeto ante os sistemas teatrais hegemônicos.

Os jovens artistas que se formaram culturalmente sob o domínio das ditaduras militares careciam de modelos teatrais que respondessem aos seus questionamentos e funcionassem como canal expressivo válido, e pretendiam fazer um teatro que repercutisse como uma nova fala. Não havia apenas o desejo de fazer teatro bem como a decisão de propor um teatro que tinha muito que dizer à sociedade em geral enquanto necessitava abrir espaço no próprio ambiente teatral.

No caso argentino se observou que o discurso teatral adotado pela maioria dos grupos estava profundamente comprometido com a denúncia das injustiças cometidas no passado recente do País. Este compromisso pode ser definido como uma atitude de reivindicação da memória, que influenciou no fato de se assumir posturas que propugnavam mudanças no discurso teatral *porteño*. Tais mudanças deveriam ocorrer, em primeiro lugar, rompendo com as regras do mercado das salas teatrais. Distanciando-se do sistema de aluguéis de salas, os grupos sentiam-se independentes para pôr em prática um teatro cuja única obrigação era responder às necessidades do público que estava afastado do fenômeno teatral tradicional. Um segundo aspecto destas mudanças seria abandonar os modelos dominantes do teatro do período para resgatar as verdadeiras raízes das artes cênicas nacionais. O resgate das fontes primárias foi, desde o primeiro momento, uma prática justificada pela necessidade de elaborar um novo discurso que representasse uma continuidade das mais legítimas tradições teatrais argentinas. Refiro-me neste caso à reivindicação de técnicas expressivas próprias do *Circo Criollo* ou do radioteatro.

---

[2] SNT — Serviço Nacional do Teatro — órgão do Ministério da Educação e Cultura encarregado do fomento da atividade teatral. Posteriormente recebeu o nome de Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen) e também de Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen).

É evidente que esta atitude dos grupos esteve influenciada pela crença de que no passado remoto se poderia encontrar o substrato da cultura nacional. Esta cultura fundacional deveria ser por sua vez contraposta à cultura massificada e alienante edificada nos anos da ditadura. Tratava-se de reencontrar a história do país e reatar a legítima tradição teatral nacional.

Esta idealização do passado foi notória tanto na temática tratada na dramaturgia dos grupos como nos modelos escolhidos para confrontar com o discurso teatral dos anos 1980.

O teatro de rua *porteño* encontrou no teatro político dos anos 1960/1970 — que utilizou espaços ao ar livre — o paradigma do teatro político.[3] Com base neste paradigma os grupos começaram o processo de reconstrução do discurso teatral de rua.

Este processo deveu-se a que os realizadores dos anos 1980 estiveram impulsionados principalmente pelo sentimento de liberdade política. Assim, manifestando seu conflito com a ditadura — ou melhor com seus fantasmas — e reivindicando as vítimas da repressão, os teatristas da rua tomaram como primeiro modelo o discurso ideológico do teatro político do período imediatamente anterior ao golpe militar de 1976.

No entanto, os teatristas dos anos 1980 não tinham grande conhecimento das práticas levadas a cabo nos anos 1960/1970. Isso não foi um obstáculo para que, a partir de umas poucas informações sobre umas quantas experiências, se constituísse uma espécie de imaginário grupal — refiro-me aos grupos em atividade em princípios da década de 1980 — que funcionou como estimulante para a realização dos primeiros espetáculos do Teatro de La Libertad, do Grupo Dorrego e da Agrupasión Humorística La Tristeza. Poder-se-ia dizer que existiu uma mitificação[4] do teatro político dos anos 1960/1970, pois sobre o que se dizia deste se gerou uma força motriz criadora.

Isso não quer dizer que os espetáculos do teatro de rua dos anos 1980 tenham tido — tanto na forma como no conteúdo — uma clara identidade com os espetáculos do teatro político das décadas de 1960/1970.

Nos anos 1980 os grupos não chegaram ao grau de compromisso político partidário dos anos 1960/1970 e tampouco se propuseram a criar espetáculos com explícitas funções didáticas ou revolucionárias.

O ponto de identificação residiu em que os grupos da rua dos anos 1980 viram na prática de seus antecessores do teatro político o signo da desconformidade e a disposição de luta contra a autoridade. Essas características ganharam importante significado depois de seis anos de terrorismo de Estado. Assim, as referências feitas pelos teatristas de rua da década de 1980 a Augusto Boal, Norman Briski ou a Juan Carlos Gené,[5] devem ser compreendidas como reivindicações da postura ética, mais que como escolha de modelos teatrais.

Em um primeiro momento a idealização do teatro político

---

[3] A expressão *teatro político* refere-se aqui ao teatro "que pone en tela de juicio el régimen político vigente y critica la falsedad de ciertos principios aparentemente inmutables" (Cárdenas de Becú, 1975).

[4] Penso na existência deste fenômeno a partir de uma característica fundamental do mito: sua capacidade mobilizadora. O antropólogo argentino Guillermo Magrassi cita o sindicalista francês George Sorel (1847-1922) que disse que o "mito seria basicamente uma «idéia-força», algo que incita uma resposta vital, a obrar em sua conseqüência ou a um não obrar, que é também uma forma do mesmo, um obrar invertido, por omissão intencional de resposta" (Guillermo Magrassi et al., 1980).

[5] Norma Briski e Juan Carlos Gené são dois atores e diretores expoentes da geração dos anos 1950 do teatro argentino. Ambos tiveram marcante participação na vida teatral e política do país nos anos 1960 e 1970.

pelos grupos de rua funcionou dando lugar à articulação de um discurso teatral bastante politizado que utilizava a história nacional como referência.

Posteriormente, os grupos começaram a se confrontar com preocupações de ordem estética e técnicas — entrou em cena a questão da especificidade das linguagens do teatro de rua — e abriram um processo de questionamento do discurso predominantemente político. Foi neste momento que começaram a aparecer, no interior dos grupos, críticas à simplicidade das idéias do teatro político dos anos 1960/1970 e ao tipo de teatro resultante da aplicação de tais idéias.

Observe-se que não existiu um estudo de tais idéias, nem sequer um desenvolvimento de uma teatralidade fundada especificamente nelas. Isto é, o referencial ideológico começou a mudar — com o contexto político-cultural — e os grupos articularam novos discursos estéticos ideológicos. No entanto, da mesma maneira que a reivindicação do modelo dos anos 1960/1970 impulsou a criação teatral de rua, sua crítica também funcionou como um mecanismo fomentador da criação, pois distanciando-se de tal modelo os grupos se dedicaram à busca de outros discursos teatrais e de novas referências culturais.

O teatro de rua propunha, com base em sua prática cotidiana, uma crítica ao conjunto do sistema teatral argentino. Questionava seu discurso artístico, suas formas organizativas e, fundamentalmente, o papel que cumpria na vida sociopolítica do país.

Os grupos da rua opunham-se ao teatro "respeitável" — ou seja, dominante — e consideravam que este discurso teatral estava em crise porque se encontrava irremediavelmente distanciado das pessoas. Os teatristas da rua afirmavam que se o discurso teatral havia perdido o contato com o público já não representava um fenômeno cultural de importância, já não atuava como agente transformador do processo sociocultural.

A escolha da rua como espaço cênico que, como vimos anteriormente, surgiu muitas vezes por força de contingências econômicas, foi determinada, fundamentalmente, pelo fato de que os realizadores de teatro de rua se encontravam em conflito com o discurso teatral dominante. Muitos destes atores e diretores puderam lutar por um espaço nos meios televisivos e até conseguido participar de encenações em teatros oficiais ou comerciais, mas saíram às ruas como forma de expressar desacordo com o discurso dominante, ainda que isso não significasse que essa atitude houvesse sido fruto de um processo ideológico consciente e longamente refletido.

Também é importante dizer que muitos dos artistas de rua adotaram esta postura ideológica de confrontação com o discurso dominante a partir de sua prática como teatristas da rua.

Como parte do processo de renovação social e política empreendida a partir do final da Guerra das Malvinas (junho de 1982) o teatro de rua ocupou lugar importante no movimento cultural do período democrático, pois, dentro do processo democratizante os grupos de teatro de rua, foram agrupamentos que formularam objetivos e propostas de ação concretas para o momento histórico.

Depois do evento Teatro Abierto[6] de 1981 o movimento de teatro de rua foi o acontecimento mais importante no contexto teatral dos primeiros anos da década de 1980, porque consistiu em uma tentativa coletiva — intergrupal — de transformação do sistema teatral e ocupou um espaço social como movimento político atuando em consonância com os principais processos políticos do momento histórico. Não cabe dúvida de que a constituição do Motepo demonstrou a decisão que tinham tais grupos de se constituir como vetores da transformação do discurso teatral e do modo de produção teatral argentino. A história demonstrou que este projeto não se concretizou. Os grupos não conseguiram consolidar-se e o movimento entrou em crise.[7]

---

[6] Teatro Abierto foi um projeto político-artístico que envolveu a grande maioria das pessoas de teatro de Buenos Aires e constituiu um momento dos mais significativos na luta contra a ditadura. Com base na idéia de alguns autores, como Osvaldo Dragún, foram escritos textos curtos para serem levados à cena de forma gratuita mediante a colaboração espontânea de atores, diretores, cenógrafos, músicos, etc. A resposta do público fez que Teatro Abierto se transformasse em um acontecimento cheio de significado para o teatro argentino, um ato de bravura e criação artística de alta qualidade.

Também no caso brasileiro os grupos teatrais de rua se organizaram com o objetivo de realizar um teatro alternativo ao discurso teatral dominante. Diferentemente do caso argentino, este processo não se desencadeou de forma explosiva, mas se deu de forma lenta e desigual.

As particularidades regionais que caracterizam os grupos estudados determinaram diferentes graus de desenvolvimento dos discursos teatrais regionais dominantes, e portanto diversos tipos de respostas a ele. No entanto se observa que os grupos trabalharam, no seio deste processo, com base nos referenciais de discursos teatrais dominantes. Isto é, o discurso dominante regional e o discurso dominante nacional proveniente do eixo Rio-São Paulo.[8]

O questionamento do discurso dominante surgiu principalmente como crítica do modo de produção teatral profundamente dependente da televisão. Modo de produção este que tem marginalizado a grande maioria das realizações que não albergaram atores ou atrizes que fossem expoentes de sucessos televisivos. Os grupos de teatro de rua brasileiro foram conformados por atores e atrizes que se encontravam fora do circuito profissional,[9] jovens que rompiam com o discurso dominante antes mesmo de ingressar nele.[10] O teatro de rua se ergueu com base no questionamento do discurso teatral dominante.

Os realizadores dos anos 1980 fizeram uma crítica ao discurso do teatro político brasileiro, crítica esta que teve como conseqüência um profundo questionamento dos princípios estéticos desse teatro.

Considerando a forte influência exercida pelos postulados do teatrista Augusto Boal sobre as variantes do discurso teatral politicamente comprometido, podemos dizer que os escritos de Boal constituíram — em âmbito do Brasil — o discurso dominante do teatro politizado.[11] O teatro de rua da década de 1980, apesar de haver estado em contato com estas idéias, buscou uma teatralidade que, sem deixar de lado o compromisso político, aprofundasse a experimentação da linguagem teatral de rua.

O processo de surgimento de experiências teatrais de ruas se correspondeu com a gradual abertura política instrumentalizada pela própria ditadura brasileira com o fim de evitar uma ruptura brusca do processo institucional instaurado com o golpe de março de 1964. A partir de então os grupos de teatro de rua foram encontrando brechas que permitiram sair à rua enquanto os militares seguiam no poder. Este processo gradual fez que os grupos não sofressem os condicionamentos da enxurrada democrática — como ocorreu na Argentina. Diferente dos grupos argentinos os brasileiros viveram a passagem da ditadura para a democracia sem a pressão de um momento político tão intenso e tão recortado como foi o período entre os anos 1982 e 1987 na Argentina.

---

[7] Posteriormente ao declínio deste movimento surgiu outra manifestação teatral — também relacionada com jovens teatristas —, o chamado "teatro off-Corrientes", com espetáculos realizados em salas teatrais marginais como Medio Mundo Varieté e Parakultural.

[8] É importante notar que o eixo Rio de Janeiro-São Paulo concentra a quase totalidade da produção de teatro profissional do País, e concentra os grandes canais de televisão que são importantes fontes de trabalho e ao mesmo tempo difusores de modelos culturais. Os discursos dominantes regionais são manifestações que tentam reproduzir o modelo do discurso do eixo Rio-São Paulo.

[9] Profissional neste caso significa o artista que pode sobreviver exclusivamente com seu trabalho teatral. Cabe consignar que a palavra *profissional* costuma ser utilizada pelos realizadores de teatro de rua para se referir à seriedade e qualidade do trabalho teatral.

[10] O diretor Amir Haddad é um caso excepcional pois era um diretor de sucesso quando decidiu optar pelo espaço de rua.

[11] O predomínio dos conceitos propostos por Augusto Boal no marco do teatro politizado no Brasil se deveu muito à sua própria capacidade de difusão de suas idéias e pela presença da militância dos partidos de esquerda nos organismos culturais.

Isto possibilitou que os grupos desenvolvessem projetos teatrais mais diversificados e ao mesmo tempo questionassem mais profundamente o modo de produção teatral com a qual se sentiam confrontados. No entanto, estes mesmos grupos não se eximiriam de participar políticamente nem de colaborar com organismos intermediários. Cabe ressaltar que em toda esta produção — e em particular nos primeiros cinco anos da década — se faziam referências textuais à situação política do país.

Tanto o teatro de rua da Argentina como o do Brasil mostraram aos discursos teatrais de seus respectivos países a possibilidade de novos caminhos expressivos. Que esta contribuição não tenha sido considerada naquele momento pelos teatristas em geral e pela crítica especializada não significa que não tivesse valor como contribuição à construção de um novo discurso teatral.

A necessidade de renovação do discurso teatral deveu-se também a um problema de gerações: os realizadores de teatro de rua do período estudado eram jovens quase sem participação em experiências teatrais anteriores; quando antes da volta da democracia não estavam empenhados na continuidade de uma prática perdida pela força da repressão, se não que se propunham a ser agentes da construção de uma nova linguagem.[12] Os grupos de teatro de rua reivindicavam sua produção como uma tarefa transformadora. Sua prática era inspirada pelo sentimento de que esta geração de realizadores que ocupou as ruas deveria propor uma nova teatralidade baseada especialmente na atividade do teatro de grupo e na busca de novos discursos teatrais.

A prática teatral como expressão de uma atitude ética. A paixão levada às ruas

O elemento propulsor da atividade dos grupos de teatro de rua estudados neste livro foi, sem nenhuma dúvida, a paixão pela arte teatral. Esta determinou a firme decisão dos grupos por lutar contra as desfavoráveis condições materiais existentes e sair às ruas com seus espetáculos.

Esta decisão foi vigorosamente impulsionada pelo fenômeno político da democracia. A reconstrução da democracia ofereceu suficientes motivos e palavras de ordem para que os jovens teatristas — lutando com enormes dificuldades — conseguissem organizar estruturas grupais capazes de ocupar um espaço novo, carregado de significados, como eram as ruas de Buenos Aires ou das diferentes cidades brasileiras pouco depois do final das ditaduras militares.

Os grupos que participaram neste processo se caracterizaram por ter uma atitude ética, isto é, um proceder orientado pelos princípios éticos identificados com o compromisso de transformação da sociedade. Este compromisso implicou a busca de diferentes caminhos para fazer um teatro que não fosse somente um fenômeno de divertimento momentâneo.

Neste aspecto tiveram grande importância as atitudes dos diretores[13] destes grupos. Estes diretores buscaram o reconhecimento e a difusão da teatralidade de rua como uma nova proposta para o teatro de ambos países.

---

[12] É interessante consignar que a pesquisadora chilena Soledad Lagos de Kasai observou na sua tese de doutorado sobre o teatro de criação coletiva no Chile que "se seu *corpus* de sua pesquisa se houvesse limitado a apresentar obras de veteranos da criação coletiva [. . .] a ênfase estaria encontrada na necessidade de continuidade e restauração da tradição democrática perdida mais que na necessidade de se constituir em sujeito-agente" (Lagos de Kasai, 1992).

[13] No caso dos grupos que não contaram com diretores fixos sempre se pode identificar alguma figura que exercia a liderança ideológica grupal.

Nos anos 1960/1970 o teatro de rua da Europa e dos Estados Unidos expressou a ideologia de movimentos políticos radicalizados de esquerda. A influência do *Movement* norte-americano[14] e do Maio Francês foi muito grande. Como parte dessa influência, o teatro de rua da Argentina e do Brasil expressou tardiamente, e em linhas gerais, o mesmo tipo de orientação ético-ideológica: uma atitude ética de caráter humanista, articulada por meio de um discurso ideológico de esquerda. A particularidade foi que em nossos países existiu maior influência da filosofia marxista incorporada pelos grupos militantes que ocuparam um espaço destacado na vida política dos anos 1960 e 1970, particularmente na atividade político-cultural da juventude. O fenômeno da luta armada, associado à existência de um grande número de grupos partidários da ação direta, cumpriu papel determinante na difusão de princípios gerais do pensamento marxista que foram apropriados assistematicamente por diferentes correntes artísticas que posteriormente transportaram estes princípios aos seus discursos ideológicos.

A atitude ética dos grupos de teatro de rua pode ser qualificada como contestatária da estratificação social dominante e da regulamentação ordenadora da sociedade capitalista, com uma reafirmação dos direitos de liberdade do ser humano.

O teatro de rua dos anos 1980 tornou mais explícito seu compromisso com os aspectos humanitários e comunitários deste marco ético. Ainda reivindicando os setores subalternos da sociedade como valor social resgatável, por ser vítimas da opressão do sistema capitalista, estes grupos deram maior importância ao fomento do encontro social no âmbito comunitário que ao conflito entre as classes. Isto é, que os aspectos humanitários da ética ganharam maior peso no discurso teatral de rua ao expressar como preocupação a necessidade de alcançar a unidade de todos os setores sociais — que não fossem os diretamente responsáveis pela existência do Estado terrorista — para possibilitar a reconstrução de uma nova sociedade democrática. Aqui se observa o tratamento do autoritarismo como uma categoria pouco precisa. Enquanto os agentes da repressão são claramente identificados pelos grupos, a atitude autoritária, que estes mesmos grupos consideraram a base do Estado repressivo, aparece como disseminada em toda a sociedade. Isto determinou que os grupos realizassem críticas ao conjunto dos setores sociais com o objetivo de transformar a atitude autoritária em solidária mediante uma releitura da história do País.

Renegando o discurso — tão difundido nos anos 1980 e 1990 — que afirma a morte das ideologias, os grupos de teatro de rua reivindicaram a utopia de alcançar uma vida comunitária solidária fundada no igualitarismo. Igualdade, entendida aqui como o fim da opressão de uma classe social sobre outras e a constituição de uma sociedade fundada em princípios de justiça.

No caso argentino se nota uma transição entre os dois primeiros anos da nova democracia e os anos da declínio do movimento de teatro de rua. Os grupos apresentaram em princípio um discurso muito combativo no nível macrossocial — a democratização do país — para depois manifestar preocupações mais no nível da atividade sociocultural de bairro ou regional.

Nessa transformação se pode observar que as propostas éticas foram se fazendo cada vez mais centralizadas na atitude do indivíduo perante a sociedade. Também é importante deixar claro que em nenhum momento desapareceu o compromisso com a mudança social, o que se insinuou foi uma nova compreensão do processo histórico de transformação social no qual as transformações individuais apareceriam como o ponto de partida da revolução social.

Essas observações sobre o teatro de rua argentino devem ser compreendidas como parte de um processo que não se desenvolveu em toda a plenitude porque foi interrompido por causa das crises grupais e do fim do movimento.

---

[14] *Movement* foi o nome genérico dado ao movimento político também conhecido como *New Left* (Nova Esquerda) que alcançou grande expressão nas universidades e teve ampla participação na luta pelo fim da intervenção dos Estados Unidos na Guerra do Vietnã.

No caso brasileiro se pode identificar a mesma atitude ética e um discurso ideológico semelhante. No entanto, os grupos brasileiros não passaram pela transição apontada no caso argentino. Desde o começo de sua atividade os grupos brasileiros expressaram acentuada preocupação pelas mudanças sociais no nível de microcontextos. Apesar disso, estes mesmos grupos não deixaram de colaborar em diversas oportunidades como organismos de luta social e política.

Cabe destacar que os grupos brasileiros, mesmo os que conseguiram a profissionalização de seus membros, mantiveram sua orientação ética, fizeram e fazem em sua prática teatral um exercício permanente de concretização de seus produtos artísticos dentro deste marco ético.

É importante ressaltar que esta análise trata de descrever um período circunscrito até os dois primeiros anos da década dos anos 1990, reconhecendo que, a respeito dos grupos que se encontram em pleno processo criador e produtivo, é impossível supor os caminhos futuros.

A existência de uma atitude ética funcionou e funciona como elemento de contenção dos grupos. É ao redor desta que se articula o discurso teatral de uma atividade que depende fundamentalmente da vida grupal.

O vínculo com o conceito de cultura popular.
O "popular" como fonte inspiradora.
A cultura popular como fundamento da prática teatral

O termo *popular* será empregado neste trabalho por ser parte fundamental no ideário do conjunto dos grupos de teatro de rua aqui estudados, apesar de a ampla gama de significados que são atribuídos a este termo explicite a complexidade de sua utilização.

Esta permanente referência às práticas da cultura popular se deve especialmente a que estes grupos reconhecem a rua como o espaço do artista popular e identificam sua arte com a cultura popular. Portanto, a cultura popular aparece como referencial natural para o teatro de rua. Também, cabe questionar o que os grupos realizadores entendem por cultura popular.

Os grupos argentinos compreenderam a cultura popular como uma manifestação da cultura dos setores mais pobres da sociedade. Setores estes que aparecem confrontados — no que se refere aos interesses como grupo social — aos estamentos do poder político e econômico. Isto ficou explicitado em encenações como *Moreira, Van a Matar a Dorrego, El Alma del Murgón,* e *El Gigante Amapolas*. O conceito do popular expressado nestes espetáculos teve claramente base político-ideológica. Para os grupos, a realização de uma arte popular significou a utilização de uma temática politizada, veiculada por meio de um discurso com signos culturais popularizados, isto é, com componentes informacionais reconhecíveis por toda a população.

O Grupo Dorrego realizou com *Boca-River* uma clara síntese desta compreensão do popular. Este espetáculo utilizou o futebol e o radioteatro como elementos da cultura popular para sustentar a narração da história da vida política da Argentina, conseqüência de complexa análise política.

Para os grupos argentinos fazer um teatro que fosse popular e que encontrasse ressonância nos setores sociais que tradicionalmente estão alheios ao discurso teatral dominante não significou de nenhuma maneira buscar o público dos bairros marginais ou da periferia da cidade.[15]

Esta característica diferencia profundamente o teatro de rua argentino dos anos 1980 das experiências anteriores à ditadura. Isso se deveu ao fato de que nos anos 1980 o sentimento predominante era a democratização da sociedade, com um critério amplo e sem as delimitações ideológicas classistas que foram determinantes nas décadas dos anos 1960 e 1970. Assim, o popular assumiu na conceitualização dos grupos uma definição pouco precisa que se baseou especialmente na referência a elementos fundacionais da cultura argentina — ou melhor *porteña*. Alguns destes elementos foram as técnicas do circo, gêneros musicais, mitos populares — como o Moreira, ou gêneros expressivos do passado.[16]

---

[15] Estes grupos realizaram tal experiência especialmente durante os diferentes festivais de que participaram no interior do país. Os festivais de Córdoba tiveram como prática programar apresentações dos espetáculos de teatro de rua nos bairros periféricos da cidade.

A cultura popular serviu aos grupos brasileiros como motivo inspirador. Apesar disso observamos que os grupos não se preocuparam em estabelecer um conceito claro do que significava o popular.

Alguns destes grupos definiram a cultura popular tomando em consideração que a criação dessa cultura surgiu como alternativa à cultura burguesa dominante. A postura comum a todos os grupos foi tomar o popular como manifestação cultural autônoma articulada no âmbito das comunidades regionais.

Esta conceitualização não excluiu a caracterização do popular no marco de um enfoque sociopolítico no qual a localização dos praticantes desta cultura se encontraria na base da pirâmide social, tal como foi mencionado com referência aos grupos argentinos.

Dois grupos — o Tá na Rua e o Oi Nóis Aqui Traveiz — trabalharam mais claramente com o objetivo de chegar a um público popular. Ambos os grupos buscaram áreas periféricas para a apresentação de seus espetáculos, mas não deixaram de atuar em outros espaços, isto é, a decisão de realizar um trabalho com raízes populares para um público de extração popular não significou uma exclusividade. Pelo contrário, os grupos buscaram um equilíbrio entre atuar em zonas periféricas e em zonas centrais de suas respectivas cidades. O Grupo Tá na Rua nos últimos anos definiu como espaço preferido o centro do Rio de Janeiro por considerar que neste espaço se reunia uma combinação polimórfica de espectadores que era muito mais rica que a homogeneidade que se encontrava em uma favela.

Os grupos de rua do Brasil reivindicam a cultura popular como referecial estético mais importante. No entanto, o grupo que apoiou sua elaboração técnica em manifestações próprias da rua foi o Tá na Rua, que idealizou o treinamento do ator inspirado, entre outras coisas, nas diversas técnicas dos ambulantes da rua, fossem artistas ou simples camelôs, ou mendigos.

Todos os outros grupos estudados se apropriaram de elementos da cultura popular para a elaboração de suas encenações, constituindo assim um teatro repleto de referências culturais que sugere intertextualidade (Pavis, 1980) com as manifestações culturais populares, nutrindo-se desta e ao mesmo tempo nutrindo-a. A montagem de *Romeo y Julieta* do Galpão é um caso exemplar desta prática. Toda a música do espetáculo foi tomada da tradição musical popular de Minas Gerais; a cenografia reproduz, sem sutilezas, o mundo *kitsch* das casas do interior e o figurino se inspira nas cores pastéis das casas dos povoados de Minas.

O vínculo com a cultura popular apoiou-se fortemente nas tentativas de resgate da cultura regional pelos diferentes grupos de teatro de rua.

O referencial das manifestações culturais regionais operou como ponto de apoio para a recriação de linguagens teatrais inseridas na tradição do espetáculo de rua e ao mesmo tempo funcionou como ponte de contato com o público.

Por esta segunda razão, o teatro de rua da década de 1980 conseguiu estabelecer ligações com o público ocupando um espaço de reconhecimento que favoreceu o fortalecimento dos grupos.

---

[16] É interessante observar que muitos dos grupos reivindicavam o radioteatro como gênero expressivo popular, ao mesmo tempo que atacavam ideologicamente a televisão como meio massificante e alienante. Isto é: o radioteatro — gênero morto — ganhou um valor cultural ao passo que os gêneros vivos se caracterizavam como inimigos na confrontação ideológica.

As culturas regionais — cheias de histórias, lendas, fábulas e códigos expressivos dos mais variados — nutriu a criação teatral de rua com inumeráveis exemplos de liberdade, seja com narrativas libertárias, seja com práticas corporais fundamentadas na livre expressão.

Os grupos dirigiram suas experiências apoiadas em suas culturas regionais para, amparados nos instrumentos teóricos e técnicos do moderno teatro, criar uma teatralidade profundamente marcada pela cultura popular sem se propor a ser expressão cultural dos setores menos privilegiados da sociedade. Esta atitude funcionou como uma forma de resposta ao regime militar que utilizou a violência ao mesmo tempo que instrumentalizou uma bem-estruturada operação de massificação cultural que buscava enquadrar a produção cultural do conjunto do País no marco da produção cultural dos grandes centros urbanos como Rio e São Paulo.

Como já vimos não cabe dúvida de que tanto na Argentina como no Brasil os conceitos genéricos da cultura popular serviram como fundamento da prática dos grupos teatrais de rua. Isto se deveu principalmente a que os grupos se identificaram como expressão desta cultura.[17] Apesar disso, nos últimos anos da década de 1980 observou-se uma mudança nesta atitude, e os grupos começaram a reivindicar seu teatro como um discurso teatral marginal — próximo das manifestações culturais populares — que expressava um compromisso questionador do discurso teatral dominante.

A cultura popular aparece como substrato das linguagens cênicas utilizadas pelos grupos, e efetivamente estes grupos são parte de uma tradição do espetáculo de rua que aparece associado à cultura popular. É importante notar que este teatro de rua não nasce espontaneamente do seio da tradição popular, mas a busca como referência cultural com o fim de se estabelecer num universo ao qual quer pertencer.

---

[17] Existem exceções, como o da La Organización Negra, que não se relacionou com a cultura popular.

O resgate das linguagens populares

A tarefa de resgatar as linguagens teatrais populares impulsionou grande parte do esforço criador dos grupos de teatro de rua. Seguros de que somente nas experiências teatrais próprias da cultura popular se poderia encontrar um modelo que possibilitasse a estruturação de um novo discurso teatral os grupos se propuseram a revisitar a tradição espetacular da rua. Por isso é justo dizer que para o movimento de teatro de rua de ambos os países esta modalidade teatral tinha vínculos fundamentais com a idéia de uma cultura do povo. Cultura essa que segundo os grupos deveria ser recuperada como forma de resistência aos processos de dominação cultural instrumentalizados pelos meios de comunicação de massa.

Este resgate cultual foi articulado a partir de duas atitudes: uma na qual alguns grupos, como La Agrupasión Humorística, o Dorrego, o Tá na Rua, o Fora do Sério realizaram verdadeiras pesquisas com características antropológicas para identificar elementos da tradição popular com o fim de criar alguns espetáculos ou desenvolver procedimentos técnicos expressivos. A outra atitude foi aquela em que os grupos utilizaram nos seus espetáculos signos da cultura popular para posteriormente aprofundar na análise destes e finalmente incorporá-los aos seus repertórios técnico-expressivos, como forma de propor um contato com as formas populares de manifestação.

No caso argentino este resgate encontrou uma justificativa no fato de que os teatristas se propunham criar um teatro com raízes nacionais que havia sido oprimido durante o regime militar. No caso brasileiro, no fato de que se buscava estabelecer uma teatralidade regional que poderia expressar uma forma de resistências aos processos de padronização cultural que foram intensificados a partir das políticas culturais da ditadura.

O contato com as matrizes populares não implicou necessariamente a conformação de padrões cênicos específicos, mas significou a adoção de uma atitude política que via nas referências não hegemônicas da cultura uma fonte potencial de renovação.

O espetáculo de rua como espaço de comunhão. A busca da cerimônia teatral

Como foi dito anteriormente, os grupos teatrais de rua estavam preocupados fundamentalmente por estabelecer um forte vínculo com o público. Este vínculo deveria ir além do simples fato de conseguir sucesso com seus espetáculos. Os grupos aspiravam chegar a ser algo essencial para a vida comunitária, buscavam que seus espetáculos se convertessem em cerimônias teatrais. O objetivo era promover eventos teatrais que integrassem o grupo artístico com o público.

O conceito de cerimônia teatral não foi delimitado e analisado pelos grupos de rua, ainda quando estes buscavam alcançar a cerimônia como forma teatral por excelência. Apesar de compreenderem que o teatro se dá como acontecimento estético propício à comunhão, os grupos não enfocaram este fenômeno de um ponto de vista sociocultural. Estes grupos encararam a realização de espetáculos que aludiam à idéia de cerimonial, e para isso utilizaram símbolos diversos associados a diferentes ritualidades de nossa sociedade, e particularmente relacionados com a simbologia do catolicismo.

Isso não quer dizer que estes mesmos grupos não tivessem realizado, efetivamente, cerimônias teatrais com suas representações. O caso de *Boca-River* é um exemplo, pois se conseguiu

uma estreita interação com o público, um estado de total comunhão com os espectadores. Este espetáculo tocou tão profundamente a sensibilidade dos vizinhos que se reuniam no Parque Lezama, que, em pouco tempo, assistir à representação se transformou para os visitantes do parque em um acontecimento "obrigatório". A cerimônia teatral foi atingida porque se gerou a necessidade do espetáculo.

Não somente através do tema tratado os grupos de rua conseguiram criar efetivamente cerimônias teatrais. O trabalho do Grupo Galpão apresenta características nas quais o grau de comunhão com o público se estabelece principalmente a partir da aproximação entre o universo imaginário coletivo e os signos utilizados em suas encenações. O grupo põe em funcionamento um mecanismo com o qual o universo visual e auditivo do público aparece na cena transformado e re-significado. Isso permite criar uma empatia imediata e abre as portas para uma interação profunda com os espectadores. Na montagem *Corra Enquanto É Cedo* o grupo representava — como elemento fundamental do espetáculo — um pastor evangélico realizando uma pregação musicalizada na rua. As imagens de um coro de mulheres humildes cantando excitadas e do pastor sambando exaltado orando a Jesus eram suficientes para que todo o espetáculo se convertesse em momento de profundo encontro entre o público acidental da rua e os artistas.

As apresentações de *Moreira* do Teatro de La Libertad em 1983 foram cerimônias poderosas e comovedoras. O público depositava nelas todos os seus sentimentos de dor e de esperança tão importantes no momento político no qual vivia o país.

Quando os grupos tentaram realizar um teatro cerimonial alcançaram, em realidade, fazer um teatro que reproduzia ritos — os procedimentos próprios dos cerimoniais — criando situações que buscavam impactar ao público de um aspecto menos intelectual e mais sensorial.

O Grupo Dorrego com seus espetáculos relativos à Idade

Média[18] quis levar à praça fantasmas coletivos a partir de imagens de fácil associação com a Inquisição, ou com mundos míticos. O Teatro de La Libertad com *Ríos del Mañana* e *Las Ruinas del Infierno* tentou romper definitivamente com a história linear e permitir por meio de uma linguagem cheia de códigos rituais uma participação sensório-afetiva do público. O grupo Oi Nóis Aqui Traveiz com seu espetáculo *Dança da Conquista* — criado como "encenação ritual" — se propunha a comover o público a partir da possibilidade de identificar o conquistador da América por meio de símbolos da Igreja.

Todos estas tentativas foram menos positivas que os espetáculos realizados com base na utilização de textos e sem preocupação pontual pela realização de cerimônias e pela ritualização.

Se os grupos de rua houvessem encarado o conceito de cerimônia teatral tal como a caracterizou Jean Duvignaud[19] descobririam que a maioria de seus espetáculos se constituíram em pequenas cerimônias que tiveram o valor de aproximá-los muito de seus objetivos de comunhão com o espectador da rua.

A influência do teatro de Eugenio Barba. O desembarque do "teatro antropológico"

Há um ponto de inflexão na trajetória dos grupos de teatro de rua da Argentina e do Brasil. Este ponto se concretizou com a chegada ao continente dos grupos europeus vinculados com os postulados do teatrista italiano Eugenio Barba, os grupos que se fizeram conhecidos como parte da *Antropologia Teatral*.

Em ambos os países os grupos de rua começaram suas atividades sem um modelo de teatro de rua vivo no qual se inspirar. Esta carência começou a desaparecer quando em 1986 Eugenio Barba visitou Buenos Aires por primeira vez.

---

[18] *La Danza de la Muerte* e *La Nave de los Locos*.

[19] Ver capítulo "A natureza dos vínculos entre teatro e sociedade".

Barba não trouxe à América Latina exclusivamente um modelo de teatro de rua, também aportou conceitos sobre a formação técnica do ator e sobre a vida do grupo. Sua longa experiência de teatro de grupo — em 1986 fazia quase vinte anos que estava à frente do Odin Teatret —, e sua aprendizagem com Jerzy Grotowski, constituíram credenciais mais que suficientes para que os grupos de teatro de rua, entre outros tantos teatristas, prestassem muita atenção a suas idéias.

Paralelamente às visitas de Barba diversos grupos europeus também relacionados com a antropologia teatral realizaram turnês pela Argentina e Brasil. Tanto Barba com o Odin Teatret como outros grupos tiveram diferentes tipos de recepção, desde as mais acaloradas bem-vindas até a repulsa total.

Para descrever algumas das posturas que demonstraram a mais raivosa recepção basta ler a revista *Picadero* n.º 2 de setembro de 1987 publicada em Buenos Aires poucos dias depois do Encuentro Internacional de Teatro Antropológico realizado na cidade de Bahía Blanca.

No artigo assinado por Jorge López Vidal, um dos editores de *Picadero*, se estabelece uma comparação entre as idéias do "Teatro Antropológico" e as idéias do diretor colombiano Enrique Buenaventura. Esta comparação serviu como argumento para demonstrar que enquanto o teatro antropológico se fundamentava em uma estrutura vertical e elitista que tomava como referências culturais formas teatrais "praticadas por círculos de sacerdotes ou pequenos círculos de classes poderosas da Índia",[20] o teatro de Buenaventura era descrito como uma prática cultural horizontal. Esta linha de argumentação servia para refutar Barba como expoente de uma cultura dominante que se apresentava para intervir na produção autônoma de nosso continente.

No Brasil, a visita de Barba foi organizada pelo núcleo teatral vinculado à Universidade de Campinas (Unicamp), o Lume.

---

[20] *Picadero*, ano 2, n.º 2, setembro de 1987, pp. 5-6.

Esta visita contou com o apoio da Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen).

A experiência realizada em Campinas — cursos e oficinas — possibilitou a reduzido número de teatristas um primeiro contato com os conceitos do "teatro antropológico". Já nas reuniões de trabalho coordenadas por Barba no Rio, com vários teatristas brasileiros, gerou-se um clima de hostilidade. Muitos dos presentes o criticaram por sua suposta atitude autoritária.[21]

Pode-se observar que as atividades didáticas realizadas durante as visitas de Barba geraram polêmica. No entanto, suas idéias sobre o teatro e os espetáculos de seu grupo foram recebidos com muita aprovação.[22] A aplicação técnica e a capacidade expressiva dos atores foi o que mais impressionou aos teatristas de ambos os países.

As visitas dos grupos europeus e a incorporação de novos conceitos teatrais pelos grupos da Argentina e do Brasil

O contato de Barba com nossos países abriu as portas da possibilidade de que diversos grupos europeus vinculados às idéias da "antropologia teatral" começassem uma convivência fluida com nosso meio teatral. Foi assim que nomes como Odin Teatret, Farfa, Poltlash e Tascabile di Bergamo se tornaram familiares aos teatristas da rua.

Os espetáculos desses grupos europeus deixaram a forte impressão de que a teatralidade da rua era possível a partir de uma proposta estética muito mais exigente do que se haviam proposto até então os grupos de rua argentinos ou brasileiros.

---

[21] Ver a publicação do *Boletim Informativo do Inacen*, ano II, 2.ª série, n.º 9, de outubro de 1987. "Eugenio Barba no Rio: Azar e Rigor" de Yan Michalski e "Barba: um Produtivo Desencontro" de Clóvis Levi.

[22] No Rio a grande frustração da primeira visita de Barba teve início no fato de que a atriz Iben Nagel Rasmussen adoeceu e o Odin não pôde apresentar seus espetáculos. Nesta ocasião somente se apresentou o espetáculo do Canadian Project, *Esperando el Amanecer*, com o ator Richard Fowler.

Esses grupos combinaram as apresentações de seus espetáculos com a realização de oficinas ou sessões de intercâmbio com grupos locais. Esta prática permitiu a difusão das suas idéias estéticas e dos seus procedimentos técnicos e estreitou os vínculos entre os diferentes grupos.

Na Argentina o resultado imediato deste processo foi a utilização, em espetáculos dos grupos locais, de inumeráveis elementos de cena — tais como as pernas-de-pau; as bandeiras; e a acrobacia — que eram próprios das encenações dos grupos europeus. Foi assim que as ruas de Buenos Aires voltaram a se encontrar com as pernas-de-pau, e a acrobacia passou a ocupar um lugar nas aulas das escolas de teatro.

Como o conceito de treinamento cotidiano — segundo os parâmetros que propunham Barba e seus seguidores — demandava um grau de entrega quase total, os grupos de Buenos Aires, na sua totalidade não profissionais,[23] não puderam utilizar esta metodologia de trabalho pelo que incorporaram fundamentalmente as idéias relativas ao treinamento corporal como desenvolvimento das capacidades físicas do ator sem aprofundar-se no conceito do treinamento como "espaço privado de autoconhecimento e investigação do ator que leva ao desenvolvimento de uma sensibilidade distinta da do cotidiano" (Burnier, 1987).

Os grupos brasileiros que foram diretamente influenciados pelas idéias do "teatro antropológico" — exceto o Tá na Rua — tomaram de Barba principalmente o conceito de teatro de grupo. Isto é, o conceito de que o trabalho teatral deve estruturar-se com base em um cotidiano e intenso processo de convivência. Nesse processo os grupos incorporaram como prática permanente a tarefa pedagógica, exercida por meio de oficinas e seminários. Além disso, com o fim de conquistar uma condição financeira que permitisse aos atores dedicação exclusiva à atividade teatral, os grupos criaram estruturas de funcionamento. O projeto da sede própria que fez parte das plataformas dos grupos dos anos 1970 finalmente começou a se concretizar.

---

[23] No sentido de que não sobreviviam de seu trabalho de rua.

Isso facilitou que estes grupos pudessem desenvolver um trabalho de pesquisa sobre as propostas de Eugenio Barba e experimentarem na sua prática cotidiana os procedimentos utilizados pelos grupos europeus anteriormente mencionados, incorporando alguns e descartando outros.

Também no Brasil foi possível observar a intensificação do uso das pernas-de-pau, das bandeiras e da acrobacia, como novidades cênicas.

A maior colaboração da antropologia teatral ao teatro de rua da Argentina e do Brasil foi a sistematização de um discurso teórico que atribuía valor ao teatro de rua como modalidade teatral importante no marco da teatralidade moderna.

Eugenio Barba foi a figura de renome mundial que teve a virtude de situar o fenômeno teatral de rua no panorama da arte teatral atual e oferecer uma ampla gama de instrumentos técnicos para a realização de espetáculos de rua.

Os conceitos de Barba sobre o teatro de grupo funcionaram como elementos exemplares para os teatristas da rua. Muitos grupos entusiasmados pelas idéias que valorizavam a arte de rua e principalmente o ator como veículo fundamental do teatro na rua tomaram ao modelo de espetáculo de Barba como uma fórmula inspiradora.

O modelo teatral de Eugenio Barba, assentado na investigação de técnicas expressivas, no processo criador do ator, e ao mesmo tempo fundamentado em sólido discurso ideológico-crítico à sociedade capitalista ocidental possibilitou aos grupos de teatro de rua da Argentina e do Brasil encontrarem uma alternativa que facilitou seu distanciamento do modelo de teatro de rua "politizado" — considerado a partir de então como signo de anacronismo — ao mesmo tempo que mantinha os objetivos de reconstrução da cultura popular ou regional.

O discurso ideológico de Barba comoveu os teatristas da rua, e o impacto estético dos espetáculos dos grupos europeus — tais como o Tascabile di Bergamo e o Poltlash — vinculados à antropologia teatral determinou uma brusca mudança nas propostas de grande quantidade de grupos de rua da Argentina e do Brasil.

A crise do teatro de rua na Argentina e seu crescimento no Brasil.
Razões e conseqüências

As mudanças seguidas, a partir da segunda metade da década de 1980, pelos teatros de rua da Argentina e do Brasil foram bastante diferentes: enquanto o teatro de rua argentino se precipitou em uma crise profunda na qual se observou o desaparecimento da maioria dos grupos[24] e a desarticulação do Motepo, o teatro brasileiro entrou em um período de crescimento com o surgimento de novos grupos, festivais em várias cidades do país, fortalecimento do modelo do circo na rua, publicações — ainda que não periódicas —, e com a consolidação dos grupos com longas trajetórias.

A grande interrogação é: por que estes dois sistemas teatrais, aparentemente semelhantes, seguiram direções tão opostas?

O teatro de rua da cidade de Buenos Aires surgiu do impulso de uma situação política específica e se submeteu a essa conjuntura político-social particular — o momento democratizante — e não pôde construir um projeto que o sustentasse uma vez que o processo político adquiriu características de rotina.

---

[24] Ao começar a segunda metade da década de 1980 existiam em Buenos Aires mais de dez grupos que, entre outros tipos de teatro, também realizavam espetáculos de rua — Grupo del Encuentro; SurTeatro; Teatro de La Libertad; Grupo Calidoscopio; Dorrego; Agrupasión Humorística la Tristeza; La Obra. Já em 1993 nenhum destes grupos existia mais. La Organización Negra se desfez e o Grupo Catalinas Sur mantém sua atividade de bairro.

Quando a sociedade argentina, em seu conjunto, começou a ver frustradas as enormes expectativas que havia depositado na nova era democrática, ocorreu um fenômeno dispersivo que contribuiu para desagregar diversos organismos sociais.[25]

Um exemplo do marco político que ajuda a situar historicamente a abertura deste processo foi a atitude adotada pelo governo do presidente Raúl Alfonsín (1983-1989) diante dos sucessos da rebelião militar da Semana Santa de 1987. Da simbólica sacada da casa de governo o presidente, depois de negociar com os rebeldes, disse à multidão — autoconvocada em todo o país em defesa da democracia —, que os militares rebelados eram "heróis da Guerra das Malvinas equivocados e que a casa estava em ordem". Concluiu seu discurso pedindo que todos voltassem para casa em paz e desejou aos manifestantes seu tristemente célebre "Felices Páscuas".[26]

A sensação de desamparo e desconfiança diante do que foi interpretado pela sociedade como uma traição do poder político, foi ratificada e incentivada a partir do final da década de 1980 quando, dos níveis mais altos do *establishment,* surgiram vozes para pregar a "morte das ideologias" sugerindo uma nova onda individualista que pareceu inundar o tecido social.

Neste marco o movimento de teatro de grupo, em particular o teatro de rua, sofreu forte impacto. Os grupos de teatro de rua perderam o rumo que os orientava e se viram diante de um vazio: se a opção pela rua significou ir em direção a um público que necessitava deles, porque era parte do processo de transformação social, qual seria a função dos grupos uma vez desestruturado este processo social?

---

[25] Desde partidos políticos — especialmente do campo da esquerda — até organizações sindicais sofreram este processo de dispersão que resultou em aparente perda de interesse do povo nas lutas sociopolíticas.

[26] É interessante observar que nessa manifestação se encontrava presente o Odin Teatret e membros de diversos grupos de Buenos Aires — com figurinos de diferentes espetáculos — manifestando-se contra a ameaça autoritária.

Considerando que os espaços democráticos — que permitiam a utilização das ruas — seguiram existindo, que não houve mudanças substanciais com relação aos financiamentos de organismos estatais para a atividade teatral de rua — já escassos nos 1980 —; e que os espaços que os meios de comunicação de massa — notadamente a imprensa escrita — dedicaram aos eventos de rua tiveram um relativo crescimento a partir das visitas dos grupos europeus, chegamos a conclusão de que os fenômenos que definiram a crise do teatro de rua na cidade de Buenos Aires dizem respeito ao impacto da conjuntura descrita anteriormente nas práticas dos grupos, por outro lado, é importante notar que estes grupos, em sua maioria, não conseguiram construir alternativas de financiamento, que possibilitassem a manutenção de estruturas grupais com capacidade para criar projetos teatrais cada vez mais maduros. O teatro de rua não alcançou o *status* de modalidade teatral profissional no sentido estrito do termo e isso impossibilitou a criação de um discurso teatral que se mantivesse apesar da mudança do ambiente político.

Muitos fatores operaram como obstáculos impedindo que os grupos conseguissem estruturar-se profissionalmente.

A ideologia dos grupos de teatro de rua propunha uma atividade coletiva em favor da arte teatral, e reivindicava como um dever do Estado o financiamento da atividade teatral de rua. Como conseqüência os grupos de rua lutaram energicamente com os organismos estatais para conseguir recursos financeiros para o teatro de rua. Estes grupos dedicaram enormes esforços em articular projetos culturais — tanto no âmbito municipal como no nacional — para poder sobreviver ao longo dos anos, mas não organizaram, ao mesmo tempo, alternativas independentes sólidas. As alternativas dos grupos quase sempre recaíram na realização de oficinas e cursos, quase todos oferecidos a organismos estatais que em troca não ofereciam remuneração suficiente para as necessidades de sobrevivência dos teatristas.

Quando algum diretor — como foi o caso de Carlos Risso Patrón do Grupo Dorrego — tentou criar condições para que o grupo conquistasse um espaço com empresas para financiar sua produção, descobriu que a crise grupal — por questões financeiras — já havia se desencadeado,[27] e assim não teve tempo para experimentar uma forma alternativa de financiamento.

A experiência de Enrique Dacal à frente do Teatro de La Libertad também é exemplar. Dacal realizou diversas tentativas com o fim de reagrupar sua equipe em torno da refundação do grupo para poder romper os obstáculos e seguir produzindo seu teatro, mas a impossibilidade de atingir uma situação econômica estável fez fracassar todos os esforços de Dacal.

Héctor Alvarellos persistiu, com esforço pessoal, com o fomento de atividade de rua, mas para isso teve de descartar a idéia de manter um grupo permanente e se viu obrigado a organizar agrumentos que sempre tiveram caráter temporário. Finalmente, pôde estruturar um trabalho com um grupo reduzido ao redor de um projeto de casa cultural: La Casa de la Selva.

A atitude dos organismos de fomento da criação teatral seguiu sendo de desconhecimento do teatro de rua ou, no pior dos casos, aprofundou o desamparo do teatro de rua. Como exemplo deste segundo caso está o Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba — que foi o evento teatral mais importante do país — que em suas primeiras edições reservou um espaço digno para o teatro de rua; já em sua quarta edição (1990) destinou para os grupos da rua a participação em uma mostra totalmente marginal no panorama do festival, e nem sequer lhe concedeu um lugar na publicação do programa do evento. Os festivais organizados pelos organismos da Municipalidad de Buenos Aires não se repetiram ou tiveram como sucedâneos eventos com pouca estrutura e pouca difusão.[28] Nos últimos cinco anos o Festival Internacional de Buenos Aires, um megaevento trouxe de volta à cidade muitas companhias internacionais, ainda que não dedique muito espaço ao teatro de rua.

O que fica evidente é que o teatro de rua de Buenos Aires foi fruto, basicamente, da força dos jovens teatristas que, no desejo de se expressar em liberdade, optaram pela rua como espaço cênico pelas facilidades que isso oferecia, e posteriormente, ao trabalhar na rua, tentaram desenvolver grupalmente um teatro de rua renovador. Estes projetos foram interrompidos bruscamente porque as necessidades econômicas dos atores geraram pressões incontroláveis nos grupos, dadas as condições de trabalho às quais estes estavam submetidos. Somente no final da década de 1990 novos projetos de teatro de rua começaram a se formular dando início a um novo ciclo de grupos de rua.

⁂

O teatro de rua brasileiro, surgiu como herdeiro dos grupos independentes da década de 1970, e paulatinamente foi criando espaços para uma produção que extrapolou a noção de teatro em comunidades com forte sentido de politização.

Seu desenvolvimento foi lento no período da ditadura, mas, foi a partir deste período que os grupos começaram a criar estratégias que permitiram a sobrevivência de sua atividade teatral. Desde o início deste período os grupos demonstravam ter percepção de que a escolha da rua implicava assumir uma atitude perante o próprio sistema teatral.

---

[27] Este processo se deu quando o grupo estava apresentando seu último espetáculo *La Nave de los Locos*. Coincidiu com o momento em que o Dorrego começou uma promissora carreira por festivais internacionais.

[27] O Festival Internacional de Teatro Callejero realizado no bairro de Flores (1989) contou com grupos do Brasil, Itália, Paraguai, Peru e Uruguai, além de vários grupos nacionais. Já em 1992 o Primer Encuentro Metropolitano de Teatro Callejero y Murga contava com a participação de dois elencos de rua — La Runfla e a Agrupasión Humorística Lanza Zancos — e três pequenas agrupações *murgueras* — Centro Murguero "Yo lo Vi", Los Quitapenas del Rojas e Los Delfines del Asfalto. A partir da segunda metade da década de 1990 o governo da cidade de Buenos Aires começou a organizar o Festival Internacional de Teatro que conta com importantes espetáculos de teatro de rua. Cabe citar a permanência da atividade do Grupo Escena Subterránea criado em 1990 por André Carreira para realizar espetáculos experimentais nas instalações do Metrô portenho e atualmente dirigido por Martín Joab.

A permeabilidade existente nos organismos intermediários do Estado brasileiro permitiu aos grupos combinar os orçamentos grupais — provenientes do dinheiro dos próprios membros em regime de cooperativa — com os pequenos auxílios financeiros provenientes dos organismos culturais do Estado,[29] e assim conseguir manter uma produção sistemática. Como o teatro de rua pôde ocupar alguns espaços institucionais e teve acesso — ainda que sob restrições — a algumas ruas, foi consolidando uma atividade de projetos multifacéticos.

Ao não surgir como parte de um processo sociopolítico pontual, o teatro de rua brasileiro se articulou a partir de processos grupais independentes que em primeiro lugar se consolidaram para depois estabelecer contatos permanentes com outros grupos. Assim, estes não sofreram a enorme pressão social que viveram os argentinos nos primeiros anos da democratização.

Este processo lento facilitou a relação dos grupos com as formas culturais de ruas de cada região o que também atuou positivamente na elaboração de sólidos projetos cênicos assim como administrativos. A busca da cultura da rua como elemento básico viu-se reforçada neste processo. Não seria incorreto dizer que neste sentido o Tá na Rua representa a referência mais destacada para vários grupos que buscaram relacionar a rua com elementos da tradição do circo. O Galpão e o Oi Nóis, junto com o Tá na Rua representaram os modelos que mais influenciaram na organziação de novos grupos nos anos 1990, tanto por suas propostas estéticas e ideológicas como pelas formas

---

[29] Estes auxílios estatais provinham, em geral, de programas culturais de bairros, ou de programas de fomento da cultura popular levados a cabo especialmente por municipalidades ou secretarias de educação e cultura de diferentes estados.

de organização. Neste último aspecto as práticas do Galpão e do Oi Nóis tiveram muita influência em seus estados sendo responsáveis pela criação de vários grupos de teatro de rua.

Os grupos começaram seu processo de construção propondo-se fazer teatro de rua como uma opção ideológica e estética. A opção da rua não respondeu especificamente a carências econômicas. A rua era um lugar de alternativa cultural e de potencial criação renovadora associada à cultura popular.

Desde o início desta atividade, estava descartada a pressão econômica sobre os atores, pois eles não tinham expectativa de viver exclusivamente do teatro de rua no princípio de sua atividade. Assim, os grupos puderam elaborar e estruturar projetos que os levaram à profissionalização de pelo menos o núcleo básico de funcionamento grupal.[30] Esta profissionalização quase sempre se deu sob a forma de uma prática pedagógica associada à criação de espetáculos para veiculação em circuitos predeterminados, tais como escolas, centros culturais municipais, etc.

A existência de algumas empresas que eventualmente patrocinavam espetáculos ou compravam apresentações contribuiu, na etapa democrática, para o crescimento do teatro de rua. Isso foi aproveitado pelos grupos que se dedicaram a gerar formas de viabilizar o acesso aos patrocinadores. A experiência do Grupo Galpão foi a seguinte: no grupo se escolheu um responsável que, com a orientação de Iakov Sarkovas, importante produtor artístico de São Paulo, para levar adiante toda uma estratégia de venda de espetáculos e trocas de publicidade. O Fora do Sério também dedicou importante esforço em administrar a busca de patrocínio e a venda de apresentações.

Esta mesma estrutura — quase empresarial — também reforçou a pressão sobre os organismos culturais do Estado em demanda de apoios efetivos. A experiência adquirida pelos grupos fez que estes conhecessem e aproveitassem todos os caminhos legais — leis de dedução de impostos, etc. — que facilitavam convencer os possíveis clientes.

---

[30] Foi o caso do Tá na Rua e do Oi Nóis Aqui Traveiz.

Da metade da década de 1980, até a metade dos anos 1990 em São Paulo o Serviço Social do Comercio — Sesc, organizou diversos eventos sobre teatro de rua,[31] contratou grupos para realizar espetáculos em espaços públicos, e assim colaborou com o fomento do teatro de rua. Nacionalmente o crescimento do número de festivais e a abertura de mostras de teatro de rua incrementou o interesse por essa modalidade teatral.

Se estes fatores foram fundamentais para a estruturação e sobrevivência dos grupos de rua, também foi decisivo o fato de que os projetos grupais estivessem apoiados em fortes vínculos com as tradições culturais regionais. Portanto, o teatro de rua ao se apresentar como continuidade da tradição espetacular de rua conseguiu ocupar um espaço social dada a repercussão de seus espetáculos e a atuação dos seus membros como animadores da atividade cultural em suas respectivas cidades.[32]

Ser parte da tradição do espetáculo de rua permitiu aos grupos encontrar diferentes motivações que alimentavam permanentemente seus processos de criação de teatro nas ruas. A expansão posterior do movimento do teatro de rua, com incorporação de técnicas de circo e sobretudo com a comicidade do palhaço, foi expressão desse encontro com diferentes matrizes culturais.

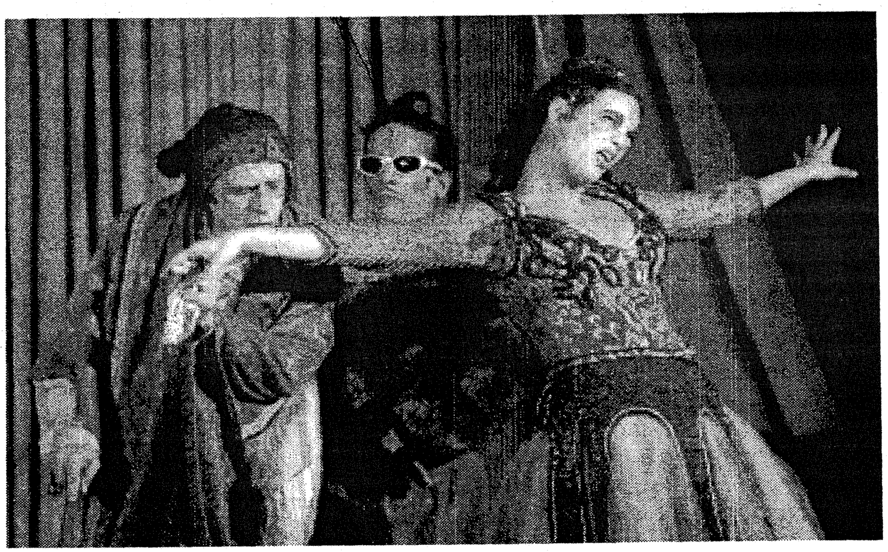
---

[31] Um importante evento foi a Mostra Sesc de Teatro de Rua realizada na cidade de São Paulo em junho de 1993. Participaram, em cinco dias de funções, doze grupos incluindo o Tascabile Di Bergamo.

[32] Todos os grupos estudados realizavam atividades de animação cultural de diversas ordens, oferecendo oficinas em seus espaços de trabalho, publicando material teórico sobre teatro e organizando festivais. O Galpão criou o Festival Bienal de Teatro de Rua; o Fora do Sério era responsável por um Festival Anual de Teatro de Grupos, assim como o Oi Nóis Aqui. O Grupo Oikoveva de Petrópolis, organizava o Festival D'Outras Terras que reunia grupos nacionais e estrangeiros.

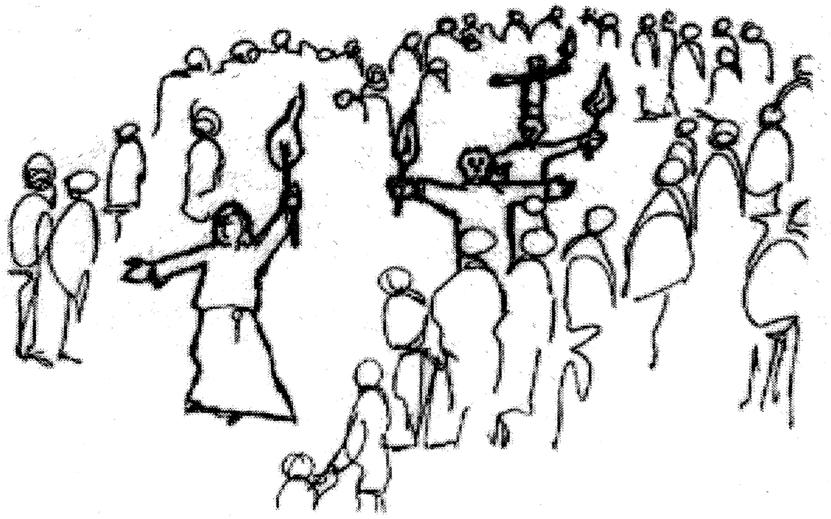
ICONOGRAFIA

Um Molière Imaginário (Grupo Galpão). Foto Guto Muniz.



Um Molière Imaginário (Grupo Galpão). Foto Guto Muniz.

O Livro das Danças (Odin Teatret).



La Danza de la Muerte (Grupo Dorrego).

El Gigante Amapolas.

Romeu e Julieta (Gripo Galpão). Direção e concepção de Gabriel Villela. Foto Magda Santiago.

PALAVRAS FINAIS

Como foi dito, os grupos de teatro de rua da Argentina e do Brasil se expressaram por meio de linguagens teatrais renovadores como conseqüência da busca de caminhos alternativos aos experimentados nos períodos imediatamente anteriores à instauração das respectivas ditaduras.

De fato esta busca de novos caminhos não se deveu totalmente à necessidade de se distanciar dos caminhos já conhecidos para escapar das imagens do período do terrorismo de Estado; mas é verdade que a utilização dos modelos dos anos 1960 e 1970 fazia reviver experiências que os grupos preferiam esquivar, pois os acercava muito dos fenômenos sociopolíticos que as ditaduras invocaram como justificativa para a repressão.

No entanto, ficou claro que este processo se cumpriu de maneira secundária, pois o fundamental foi a percepção, pelos grupos, de que a nova situação histórica demandava novos discursos artísticos que exorcizassem os fantasmas do terror. A necessidade de responder a esta demanda foi o que impulsionou os grupos de teatro de rua nos anos 1980 a buscar novos caminhos de expressão.

O teatro político dos anos 1960/1970 aparece na história dos grupos de teatro de rua da Argentina como a principal referência. As idéias tecidas pelos grupos sobre a experiência do teatro político dos anos 1960/1970 operaram como elemento disparador da prática teatral de rua na década de 1980.

Posteriormente, estes mesmos grupos desenvolveram fortes críticas a este teatro político e se distanciaram desse modelo buscando uma teatralidade que descobriram não existir no teatro político dos anos 1960/1970. Neste segundo momento, o teatro político dos anos 1960/1970 seguiu funcionando como paradigma, ainda que com signo oposto, pois passou a ser, para a maioria dos realizadores, o exemplo de um teatro carente de relevância artística. Como conseqüência, trataram de estabelecer procedimentos de vida grupal, e formas de relação com o contexto político, distintos dos que dominavam na atividade teatral dos anos 1960/1970. Para os teatristas dos anos 1980, havia a clara necessidade de não reeditar os procedimentos políticos da geração dos anos 1960/1970, porque impediam a articulação de novos discursos artísticos.

O resgate da cultura regional e a ocupação dos espaços permeáveis que existiam nas estruturas institucionais — governamentais ou não — desde o último período da ditadura militar, foi a estratégia que facilitou a atividade dos grupos do Brasil.

Por outro lado, mediante o resgate da cultura regional os grupos descobriram novas possibilidades de expressar suas ideologias políticas e de questionar o autoritarismo, por meio de formas artísticas de fácil compreensão do público.

Como exemplo deste procedimento, pode-se citar os espetáculos do grupo Fora do Sério. Seus criadores trataram de se apropriar de formas culturais regionais para fundir estes elementos com as estruturas da *Commedia dell'Arte*; conseguiram assim uma linguagem teatral dinâmica com o que o público se identificava facilmente. Também cabe mencionar o trabalho do Galpão de Belo Horizonte que pesquisou as raízes culturais de

sua região, origem para criar um discurso teatral no qual dominavam signos originais, especialmente na fala, nos figurino e nos objetos de cena. O Galpão empregou uma linguagem que apresentava uma certa aproximação à fala tradicional de Minas Gerais, fundida com o discurso de um dos mais importantes escritores mineiros — João Guimarães Rosa — para conseguir um *Romeu e Julieta* regionalizado, e investigou a estética das seitas evangélicas de Belo Horizonte para compor o espetáculo cômico *Corra Enquanto É Tempo*.

Como o público é muito sensível a expressões teatrais que de alguma maneira lhe pertencem, a expressão das ideologias grupais, e o questionamento do autoritarismo se fizeram presentes sem que isso significasse uma estratégia imposta pelos grupos para filtrar seus respectivos discursos políticos.

Assim, os grupos teatrais de rua puderam ocupar um espaço na vida cultural de suas respectivas cidades; posteriormente, isso permitiu criar estruturas de profissionalização grupal.

A passagem de um teatro de rua militante para um novo tipo de teatro de rua se fez muitas vezes abandonando bruscamente um modelo baseado em conteúdos fundamentalmente políticos para abraçar imediatamente um modelo teatral mais relacionado com a pesquisa estética. Foram construídos novos discursos teatrais exclusivamente com base em práticas tomadas dos trabalhos de outros grupos, especialmente de grupos estrangeiros. Esta atitude criadora determinou uma inflação de signos e técnicas expressivos que não se correspondiam com um processo orgânico de experimentação grupal.

Analisando as diferentes trajetórias grupais, pude observar que a reflexão e a pesquisa apareceram como fenômenos posteriores ao contato com os modelos europeus. Houve pois um tardio reposicionamento grupal ante os modelos escolhidos, o que determinou mudanças bruscas originadas pela necessidade de manter a coesão do grupo.

Certamente, o processo teria sido outro se a reflexão e a pesquisa tivessem atuado ao se produzir o contato primeiro. Acontece que os grupos de ambos países sentiam que não estavam preparados para este contato porque careciam de informação e porque existia uma defasagem entre a prática e os fenômenos de racionalização do ofício.

O teatro de rua, como parte de nossa cultura de países periféricos, sempre esteve pendente dos modelos oriundos dos centros da cultura européia ou norte-americana: portanto este teatro se articulou como uma prática criadora que busca antes de tudo solucionar o tema do modelo teatral.

A experiência demonstrou que a utilização, pelos grupos de teatro de rua, de modelos teatrais estranhos à sua própria cultura, gerou discursos teatrais frágeis e impossibilitou a consolidação de práticas criadoras duradouras. Isso indica que é preciso reconhecer as influências externas como tais e utilizá-las como contribuições na elaboração de discursos teatrais enraizados na tradição cultural; somente assim se poderão construir discursos verdadeiramente renovadores para o teatro de rua e se criarão vínculos com o público que transcendam a relação circunstancial.

Para suprir a carência de modelos teatrais próprios é necessário realizar um trabalho de experimentação — desde a prática teatral grupal — dos meios expressivos do espetáculo de rua e a partir do trabalho do ator. E não obstante no Brasil se tenha conseguido um crescimento do teatro de rua, é necessário que os realizadores de rua reflitam sobre a especificidade das técnicas de atuação de rua. E examinem até onde será possível que o ator se despoje de todos os artifícios cenotécnicos e desenvolva sua capacidade de captar por si mesmo a atenção do público da rua.

Não restam dúvidas sobre o desafio que isso significa, mas é necessário situar esta expressão teatral como experiência artística em que o ator seja o eixo do espetáculo. Isso possibilitará que se explore as potencialidades de um teatro de rua cujas formas expressivas trabalhem em função da arte do ator.

Esta reflexão tem caráter de urgência especialmente no caso brasileiro pois o desenvolvimento do teatro de rua exerce uma crescente atração sobre os atores jovens. Dado que atualmente se pode observar o surgimento de novos grupos de teatro de rua no Brasil, seria o momento de ampliar as discussões sobre a especificidade do teatro de rua e o desenvolvimento de seus meios expressivos.

Nessa ordem de coisas, é importante assinalar que durante os anos 1980 a formação do ator do teatro de rua se deu de maneira acidental. Os primeiros cursos e oficinas que se dedicaram a refletir sobre o teatro de rua e a ensinar técnicas específicas foram os ditados por europeus que visitaram a América do Sul. Posteriormente, diretores de grupos locais (tanto da Argentina como do Brasil) organizaram seus próprios cursos. Alguns conseguiram ocupar espaços institucionais oficiais, como é Paco Redondo, com oficinas de teatro de rua na Escuela Municipal de Arte Dramático de Buenos Aires.

A formação deste tipo de ator segue sendo conseqüência da aprendizagem grupal; isto é, cada grupo que pretende realizar um projeto de teatro de rua deve estimular seus membros a realizarem cursos sobre diferentes técnicas expressivas que julgam convenientes para o trabalho na rua. Em virtude das características do teatro de rua, a experiência grupal adquire importância fundamental na formação do ator e no desenvolvimento de técnicas expressivas apropriadas para um produto grupal homogêneo.

Também se deve assinalar a necessidade de que os grupos desenvolvam formas de produção que permitam a sobrevivência da modalidade teatral de rua. Sem este requisito não pode haver um processo criador dinâmico. O fato de se ocupar exclusivamente das técnicas expressivas e da estética, esquecendo a criação de meios materiais e caminhos alternativos de produção, condena inexoravelmente o teatro de rua ao desaparecimento.

O teatro de rua, como discurso teatral marginal, luta pelo acesso a fontes de financiamento de espetáculos em condições de igualdade com outras modalidades teatrais, portanto é imperativo o desenvolvimento de estratégias inovadoras que superem os obstáculos próprios da cultura capitalista, como o privilégio dos espetáculos com alta rentabilidade a curto prazo, o mecânismo comercial das salas teatrais, e a valorização do espaço da sala como padrão de qualidade e seriedade artística.

Não houve por parte dos grupos uma clara tomada de consciência sobre o que acontecia no âmbito do teatro como fenômeno sociocultural de rua nos primeiros anos da democracia. Em alguns casos certos teatristas tomaram consciência da situação e trataram de estimular seus respectivos grupos à reflexão sobre sua relação com o contexto sociocultural.

Ainda que afirmações sobre a relação técnico/estético/ideológica muitas vezes fossem apresentadas formalmente como reflexões coletivas, na realidade expressaram somente a posição e as propostas dos diretores. Em todo caso, os diretores buscavam com isso assegurar a homogeneidade dos grupos e estabelecer bases para uma vida grupal prolongada. Mas isso não foi alcançado, e se fez mais evidente no momento em que se produziu a dissolução dos grupos.

Em geral, estes atores somente viveram uma singular experiência artística sem se comprometer com um projeto de longo prazo. Existiram exceções como, por exemplo, Héctor Alvarellos, que depois de ser ator no Teatro de La Libertad, passou a ser diretor do La Runfla, com o qual segue fazendo experiências teatrais de ruas.

O teatro de rua brasileiro, entretanto, se apresenta como um processo em pleno desenvolvimento. Também neste caso se destacaram as figuras dos diretores, mas se pode dizer que os grupos trataram de realizar reflexões e atividades criadoras que obrigassem ao conjunto de seus membros a adquirir consciência do seu papel no processo criador e produtivo. A prolongada vida dos grupos teatrais e o surgimento de grupos em diferentes estados parece indicar que o processo de formação da consciência grupal está em pleno desenvolvimento.

Em ambos os casos, da Argentina e do Brasil, existiu e existe relativa consciência de qual é o lugar dos grupos no tecido social. Os que conseguiram compreender sua inserção no contexto sociocultural e teatral foram os que criaram estruturas de sobrevivência e trataram de elaborar estratégias de produção que rompessem com o circuito da marginalidade.

Comparando as posturas autoritárias adotadas pelas instituicões policiais e culturais das ditaduras com o paternalismo e o utilitarismo próprio dos organismos culturais no período democrático, conclui que o fundo ideológico de ambas as atitudes está determinado em primeira instância por uma leitura do pensamento econômico: o que não é objeto de comercialização rentável não pertence ao âmbito das atividades sociais importantes.

Para a ditadura, o teatro de rua portava signos de perigo pois se negava a se enquadrar no espaço arquitetônico do teatro e simbolizava o germe da rebeldia tão temida pelos militares. Para as instituições culturais da democracia, o teatro de rua devia ser utilizado como parte do discurso demagógico: oferecer cultura ao povo e educá-lo de cima para baixo.

Apesar desta leitura dos objetivos da superestrutura, os grupos de teatro de rua buscaram incessantemente ocupar um espaço de independência para criar em liberdade, mesmo sem poder escapar de estabelecer relações com organizações financiadoras privadas ou estatais.

Os temas teóricos e a análise do trabalho de diferentes grupos de teatro de rua realizados ao longo deste livro obrigam a um repensar do trabalho criador grupal e dos procedimentos de produção dos espetáculos. Neste marco se faz clara a necessidade de que cada membro dos integrantes dos grupos de rua grupo esteja comprometido com a maneira de criar o objeto artístico e com as formas criar as condições materiais para a realização do espetáculo. Isso deve ser a base de um projeto grupal com o fim de alcançar a profissionalização das equipes criadoras. Profissionalização compreendida não somente do ponto de vista da excelência artística, mas também do financiamento da atividade.

Do ponto de vista da proposta artística, o estabelecimento de parâmetros artísticos mais exigentes especialmente em relação com a técnica do ator, surge como imperativo para qualquer iniciativa grupal. O contato com grande número de grupos afirma a convicção de que a base de um teatro de rua de hierarquia deve ser o desenvolvimento do trabalho do ator. Este trabalho deve orientar-se para a busca de um perfil de ator capaz de disputar ao trânsito e aos ruídos urbanos a atenção do público; deve desenvolver técnicas fundamentadas no trabalho corporal que propiciem o lançamento da gestualidade e da dinâmica do personagem ao espaço com tal potência que o espectador ocasional se sinta capturado e não possa deixar de concentrar sua atenção no jogo cênico.

Uma linguagem do ator, com essas características, propiciaria a criação de encenações mais dinâmicas, que poderiam utilizar livremente diferentes linguagens expressivas. Também poderíamos pensar que isso permitiria a aproximação de um público seduzido menos pelo plano temático das histórias e mais pelo espetáculo na sua totalidade.

A elaboração deste trabalho de pesquisa teatral, sobre a base da análise do fenômeno teatral como manifestação das linguagens expressivas do espetáculo no seu contexto sócio-histórico, permite uma compreensão mais ampla e dinâmica do significado do teatro; mantém o referente sócio-histórico como contexto, mas, ao mesmo tempo, reconhece as particularidades do fenômeno teatral e sua capacidade de participar ativamente na constituição da ordem social.

O teatro de rua é uma modalidade teatral particularmente sensível à aplicação dessa metodologia de pesquisa, dado que

deve enfocar o espaço teatral como um âmbito essencialmente socializado. Os estudos tradicionais que se dedicam a localizar seus processos reflexivos e críticos no campo da literatura, não permitem uma aproximação operativa ao teatro de rua.

Nos últimos dois anos apareceram — na Argentina e no Brasil — alguns signos que denunciam que a atitude dos críticos e pesquisadores com relação ao teatro de rua começa, muito lentamente, a mudar. Isso é demonstrado pela recente publicação de artigos sobre o tema em revistas especializadas, comunicações em congressos, dissertações de mestrado, teses de doutorado e publicação de livros.

Mas isso é apenas um começo. É inadiável levar a cabo uma ação sistemática para reverter o pobre papel que a crítica e a pesquisa têm atribuído à existência e ao desenvolvimento do teatro de rua.

Nossa tarefa deve ser difundir as experiências existentes e criar condições que favoreçam o intercâmbio entre os sistemas teatrais de nossos países, dedicando especial atenção ao estudo das metodologias de trabalho, de desenvolvimento das idéias estéticas e das diferentes formas de produção. O trabalho dos pesquisadores e críticos deve ser o canal mais imediato de contato entre os grupos das diferentes regiões e países.

No campo dos estudos, o primeiro passo deveria ser a elaboração de uma história do teatro de rua no nosso continente. Tal pesquisa produziria conhecimentos que ampliariam e melhorariam o cruzamento de informações, funcionando como um material altamente estimulante tanto para os pesquisadores como para os realizadores de espetáculos.

Por outro parte, a pesquisa acerca do teatro de rua somente pode ser aprofundada e ampliada se abrir, no âmbito da crítica especializada, a discussão sobre o conceito fundante desta modalidade teatral, com a finalidade de unificar critérios que permitam estabelecer um campo de estudo específico que seja de fácil reconhecimento pelos pesquisadores e pela crítica.

Os teatristas da rua — diretores e atores — muitas vezes recusam o estudo teórico e os trabalhos acadêmicos porque estes lhes parecem, em geral, práticas absolutamente dissociadas da criação artística da cena. Isso indica que os estudiosos têm mantido distância dos realizadores da rua. Se esses são os criadores de nossos objetos de estudo, os espetáculos, é a eles a quem devemos dirigir nosso trabalho com o fim de colaborar com a prática teatral construindo instrumentos reflexivos que favoreçam seu crescimento.

BIBLIOGRAFIA

Fiz a opção por conservar neste livro a totalidade das referências bibliográficas relativas à pesquisa para que este material possa servir de suporte a futuros estudos sobre o teatro de rua.

ALBUQUERQUE, Renata de & José Fernando Azevedo. Cenas de rua, in: *Camarim*, São Paulo, ano IV n.º 50, julho/agosto de 2003.

ALENCAR, Sandra. *Atuadores da paixão*. Porto Alegre: Secretaria Municipal de Cultura/Fumproarte, 1997.

AMMANN, Ana Beatriz & Silvia N. Barei. El teatro de rua: un rescate de lo popular, in: *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*. Buenos Aires: Galerna/Lenck Verlag, 1989.

ARMANDO, Rose Marie. *Teatro argentino contemporáneo:* Buenos Aires: Lóizaga Editor, 1985.

ARRABAL, José; Mariângela Alves de Lima & Tania Pacheco. *Anos 70. Teatro*. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

ARRABAL, José & Mariângela Alves de Lima. *O nacional e o popular na cultura brasileira: teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

AUGÉ, Marc. *Los "no lugares" (espacios del anonimato — una antropología de la sobremodernidad)*. Barcelona: Gedisa, 1994.

AVILA, Affonso. *O teatro em Minas Gerais: séculos XVIII e XIX*. Ouro Preto: Museu da Prata/PMOP, 1978.

—. *O lúdico e as projeções do mundo do barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

AZOR, Ileana. *Origen y presencia del teatro en Nuestra América*. Havana: Letras Cubanas, 1988.

AYALA, Marcos & Maria Ignez Novais Ayala. *Cultura popular no Brasil*. São Paulo: Atica, 1987.

BAKHTINE, Mikhail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Barcelona: Barral, 1974.

BARBA, Eugenio. *Mas allá de las islas flotantes*. México: Firpo y Dobal, 1987.

BARTHES, Roland. *Mitologías*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1988.

—. *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1977.

BERHIRK, Manuel C. *O Centro Popular de Cultura da Une*. São Paulo: Papirus, 1984.

BIDART CAMPOS, Germán J. *Poder de policia de moralidad en materia de espectáculos y publicaciones en la Capital Federal*. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1980.

BOAL, Augusto. *Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular*. Buenos Aires: Corregidor, 1975.

—. *Ciclo de palestras sobre teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Inacen, 1984.

—. *Teatro do oprimido*. Rio de Janeiro: Civilizaçâo Brasileira, 1988.

BOIADZHIEV, G.N. & A. Dzhivelegov. *Historia del teatro europeo*. Tomo I. Buenos Aires: Mar Océano, 1963.

BORBA FILHO, Hermilo. *História do teatro*. Rio de Jameiro: CEB, 1950.

BORNHEIM, Gerd. Sobre o teatro popular, in: *Encontros com a Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, n.º 10, p. 135-163, 1979.

—. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: LPM, 1983.

BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular*. Rio de Janeiro: Vozes, 1981.

BRAUN, Edward. *El director y la escena*. Buenos Aires: Galerna, 1986.

BRATES, Vivian. *Teatro y censura en Argentina*. Comunicación en el Encuentro Internacional de Teatro Latinoamericano de Hoy, Paris, 1988.

BROCKETT, Oscar G. *History of the Theatre*. Boston: Allyn and Bacon, 1982.

BURNIER, Luis Otávio. Primeiras reflexões sobre o trabalho de Eugenio Barba, in: B.I.Inacen. Ano II, 2ª série, n.º 9, Rio de Janeiro, 1987.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CACCIAGLIA, Mario. *Pequena historia do teatro no Brasil (quatro séculos de teatro no Brasil)*. São Paulo: Edusp, 1986.

CÁRDENAS DE BECÚ, Isabel. *Teatro de vanguardia: polémica y vida*. Buenos Aires: Búsqueda, 1975.

CARREIRA, André. Teatro de rua depois dos anos de autoritarismo, in: Revista *Cadernos de Classe*. Universidade de Brasília — DCE, n.º 0, 1988.

—. El teatro de rua, in: *El Otro Teatro*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho. 1990.

—. Teatro de rua en la ciudad de Buenos Aires después de la dictadura militar, in: *Latin American Theatre Review*, n.º 27/2, Spring. University of Kansas, 1994.

—. Teatro de rua: mito e criação no Brasil, in: *ARTCultura*, Universidade Federal de Uberlândia, n.º 2, vol. 1, 2000.

—. Teatro de rua como apropriação da silueta urbana: hibridismo e jogo no espaço inóspito, in: *Trans/Form/Ação*, São Paulo, 24, pp. 1-309, 2001.

—. Teatro Popular no Brasil: a rua como âmbito da cultura popular, in: *Urdimento*, Universidade do Estado de Santa Catarina, n.º 4, dezembro, 2002.

CAROZZI, Maria, Beatriz Maya & Guillermo Magrassi. *Conceptos de Antropología Social*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.

CASTILLO AVELLAR, Marcelo. Arte do espaço X Arte do ator, in: *FIT Revista*, vol. 1, n.º 1, Belo Horizonte, janeiro de 1995.

CHERESKY, Isidoro y Jacques Chonchol (org.). *Crise e transformação dos regimes autoritarios*. Campinas: Edunicamp-Icone, 1986.

CHUECA GOITIA, Fernando. *Breve historia del urbanismo*. Madri: Alianza, 1968.

CLURMAN, Harold. *Teatro contemporáneo*. Buenos Aires: Troquel, 1972.

COHEN, David y Ben Greenwood. *The Buskers (A History of Street Entertainment)*. USA: David Charles Inc., 1981.

CORRÊA, Roberto Lobato. *O espaço urbano*. São Paulo: Ática, 1989.

CRUCIANI, Fabrizio y Clelia Falletti. *El teatro de calle (técnica y manejo del espacio)*. México: Gaceta/Cecilt, 1992.

DACAL, Enrique. *Apuntes finiseculares para la historia del teatro de grupos en la Argentina*. Buenos Aires, 1990, mimeo.

DAVIS, Ronnie. El teatro de guerrilla, in: *Tulane Drama Review*. Publicado em *Teatros y política*. Buenos Aires: Ed. De La Flor, 1967.

DEBORD, Guy. *Sociedad del espectáculo*. Barcelona: Gedisa, 1996.

DE MARINIS, Marco. *El nuevo teatro*. Barcelona: Paidós. 1988.

DÍAZ BORQUE, José María (org). *Historia del teatro en España*. Vols. I y II. Madri: Taurus. 1988.

DORIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro. Crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: SNT/MEC. 1975.

DUBATTI, Jorge. *El otro teatro*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho, 1990.

—. La parodia y el cuestionamiento en el nuevo teatro argentino, in: Cuadernos de Getea, Buenos Aires, año I, n.º 1, Girol Books Inc., 1990.

—. *Asi se mira el teatro hoy (del Parakultural a la calle Corrientes)*. Buenos Aires: Beas Ediciones, 1994.

DUVIGNAUD, Jean. *El sacrificio inútil*. México: Fondo de Cultura Económica, 1979.

DUVIGNAUD, Jean. *El juego del juego*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

—. *Espectáculo y sociedad*. Caracas: Tiempo Nuevo. 1970.

—. *Sociología del teatro (ensayo sobre las sombras colectivas)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.

ERENSTEIN, Robert L. From Filth-ridden and Venal Folk to National Cultural Heritage; Street Theatre as Export Product, in: *Maske und Kothurn*. Viena: Jahrgang-Böhlau Verlag, 1987.

FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *A estratégia dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

FRANCIS, Paulo. Protesto e revolta. Introdução de *O teatro de protesto* de Robert Brustein. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

FRENCH, Willian W. Rich Joy of the Sixties: the Street of New York City as Theatrical Space, in: *The Teatrical Space*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

FREUD, Sigmund. *Lo siniestro*. Buenos Aires: Homo Sapiens, 1987.

FRISCHMANN, Donald H. *El nuevo teatro popular en México*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1990.

GARCÍA, Antonio. El terrorismo de Estado en América Latina, in: *Cuadernos Americanos*, año 41, vol. 243, jul.-ago., México, 1982.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Cultura y política, nuevos escenarios para América Latina, in: *Nueva Sociedad*, Caracas, nov.-dic., n.° 92, 1987.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. São Paulo: Perspectiva-Edusp, 1990.

—. Vamos fazer a festa juntos, cada um no seu lugar, in: *Revista USP*, n.° 14, São Paulo, jun.-ago., 1992.

GARCÍA PINTADO, Ángel. Los sueños de unos seductores de calle, in: *Pipirijaina*, Madri, n.° 19-20, 1981.

GIELLA, Miguel Angel. Dramaturgia y sociedad en Teatro Abierto 1981, in: *Revista Espacios*, Buenos Aires, año 4, n.° 8, octubre, 1990.

GOUTMAN, Ana. *Teatro y liberación*. México: Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1992.

GUIMARÃES, Claudia; José Celso Gondim & Guy Vandebenque. Tá na Rua — um teatro que descoloniza, in: *Cadernos do Terceiro Mundo*, ago.-set., 1982.

GUTIERREZ, Sonia (org.). *Teatro popular y cambio social en América Latina*. Costa Rica: Ed. Universitaria Centroamericana, 1979.

HADDAD, Amir. Teatro: magia sem mistério, in: *Cultura Rio*, ano I, n.° 1, Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1988.

HADDAD, Amir & Sérgio Sanz. *Teatro de rua* (vídeo). Rio de Janeiro: Confenata/Fundacen, s.d.

HELIODORA, Barbara. Teatro popular, in: *Cadernos Brasileiros*, vol. 6, n.° 3, pp. 40-55, mar.-jun., 1964.

HORTA DUARTE, Regina. *Noites circenses (espetáculos de circo e teatro em Minas Gerais no século XIX)*. Campinas: Edunicamp, 1995.

IRAZABAL, Federico. El signo como espacio — El espacio como signo, in: *Teatro al Sur*, Buenos Aires, n.° 24, junho, 2003.

JAVIER, Francisco & Diana Ardissone. *Los lenguajes del espectáculo teatral*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1896.

JAVIER, Francisco. *La renovación del espacio escénico*. La Plata: Fundación Banco de la Provincia de Buenos Aires, 1981.

—. *Notas para la historia científica de la puesta en escena*. Buenos Aires: Leviatan, 1984.

—. *La creación en la obra de Saulo Benavente*. Buenos Aires: Leviatan, 1990.

KLEIN, Teodoro. *El actor en el Río de La Plata II — de Casacuberta a los Podestá*. Buenos Aires: Ed. Asociación Argentina de Actores, 1994.

KOTSCHO, Ricardo. *Explode um novo Brasil (reportagens)*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

KOTT, Jan. *Apuntes sobre Shakespeare*. Barcelona: Seix Barral, 1969.

KORDON, Diana R.; Lucila I. Edelman y otros. *Efectos psicológicos de la represión política*. Buenos Aires: Sudamericana-Planeta, 1986.

KÜHNER, Maria Helena. *Teatro amador. Radiografia de uma realidade — 1974/1986*. Rio de Janeiro: Inacen, 1987.

—. *Teatro popular: uma experiência*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

—. *Os Centros Populares de Cultura. Momentos ou modelos*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983.

KUNER, Mildred C. Street Theatre, from Entertainment to Protest, the 1960's to 1970's, in: *Maske und Kothurn*. Viena: Jahrgang -Böhlau Verlag, 1987.

LANGSTED, Jorn. Is Street Theatre Theatre?, in: *Maske und Kothurn*. Viena: Jahrgang-Böhlau Verlag, 1987.

LANIS, Toninho. *Teatro jesuítico no Brasil*. In <http://www.dionisius.hpg.ig.com.br>, 2003.

LAZAROWICZ, Klaus. Analogien und differenzen zwischen szenischer agitation, kollusion und konzelebration (síntesis en español), in: *Maske und Kothurn*. Viena: Jahrgang -Böhlau Verlag, 1987.

LEAL, Rine. Problemas metodológicos de la investigación teatral, in: *Universidad de La Habana*, n.° 227, ene.-abr., 1986.

LE GOFF, Jacques. *La Baja Edad Media*. México: Siglo XXI, 1974.

LÉVI-STRAUSS, Claude; Roland Barthes & Abraham Moles. *El análisis estrucutral*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1991.

LIBAR, Marcio. Teatro de rua, circo e comicidade popular, in: *De Anônimo 15 anos*. Grupo Anônimo de Teatro, setembro, 2002, Rio de Janeiro.

LOPEZ MOZO, Jerónimo. *Teatro de barrio — Teatro campesino (apuntes)*. Madri: Ed. Zero, 1976.

LUIZ, Macksen. Alegres cenas de delírio, in: *Jornal do Brasil*, 2/7/1999.

LUNN, Eugene. *Marxismo y Modernismo (un estudio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

MACGOVAN, Kenneth y Willian Melnitz. *Las edades de oro del teatro*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difel, 1962.

— Visão do teatro brasileiro, in: *Revista Cultura*, Brasília, n.° 27, out.-dez., 1977.

MAGRASSI, Guillermo y otros. *Conceptos de antropología social*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1980.

MASON, Bim. *Street Theatre and Others Outdoors Performance*. Londres: Routledge, 1992.

MCLEISH, John. *La teoría del cambio social*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

MERQUIOR, José Guilherme. *Formalismo e tradição moderna (o problema da arte na crise da cultura)*. São Paulo: Forense-Edusp, 1974.

MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir, 1979.

—. *O teatro sob pressão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

—. *Ciclo de palestras sobre o teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundacen, 1986.

MOTTA, Gonzaga. Cultura de resistência e comunicação alternativa popular no Brasil, in: Comunicação e Política, vol. I, n.° 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MUMFORD, Lewis. *La ciudad en la historia (sus orígenes, transformaciones y perspectivas)*. Buenos Aires: Infinito, 1962.

NOVACK, George. *Para comprender la historia*. Buenos Aires: Antídoto, 1988.

ORDAZ, Luis. *Aproximación a nuestra dramática en Buenos Aires durante los años 60/70*. Comunicación en la Primeras Jornadas de Investigación Teatral en la Argentina de ACITA. Buenos Aires, octubre, 1984.

—. *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina*. Ottawa: Girol Books, 1992.

ORTIZ, Renato. Cultura popular: organização e ideologia, in: *Caderno de Opinião*, n.° 12, julho, 1979.

PASOLINI, Pier Paolo. ¿Qué es la multitud?, in: *El Caos (Contra el Terror)*. Barcelona: Crítica, 1981. (Também publicado in: *Tempo*, n.° 42, año XXXI, 18 de octubre de 1969).

PAVIS, Patrice. *Diccionario de teatro*. Buenos Aires: Paidós, 1984.

—. Los estudios teatrales, in: *Boletín* n.° 8 del Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1991.

—. Del texto a la escena: un parto difícil, in: *Revista Conjunto*, n.° 29, Havana, 1988.

PEIXOTO, Fernando. Teatro em fase de transição, ainda não testou a abertura, in: *Teatro em Movimento*. São Paulo: Hucitec, 1986.

—. *Fernando Peixoto — Ciclo de palestras sobre teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Fundacen, 1988.

—. Teatro de rua no Brasil, in: Fabrizio Cruciani & Clelia Falletti. *Teatro de Rua*. São Paulo: Hucitec, 1986.

PELLETTIERI, Osvaldo. *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna/IITCTL, 1990.

—. Relaciones textuales entre el teatro de Pirandelo y la obra de Arlt, in: *Revista Espacios*, año 3, n.° 5, Buenos Aires, abril, p. 62, 1989.

—. Modelo de periodización del teatro argentino, in: *Teatro y teatristas*. Buenos Aires: Galerna/Facultad de Filosofía y Letras, UBA (org. Osvaldo Pellettieri), 1992a.

—. La puesta en escena argentina de los '80: realismo, estilización y parodia, in: *Teatro Argentino de los '90*. Buenos Aires: Galerna/Espaços (org. Osvaldo Pellettieri), 1992.

PEREZ COTERILLO, Moisés. Mientras arde la hoguera de la fiesta, in: *Pipirijaina*, n.° 19-20. Madri, 1981.

—. *Escenarios de dos mundos (inventario teatral de Iberoamerica)* (org.). Madrid: Centro de Documentación Teatral, Ministerio de Cultura de España, 1988.

PIRENNE, Henri. *Las ciudades medievales*. Buenos Aires: Ed. 3, 1962.

QUIROGA, Ana P. de y otros. *Una experiencia interdisciplinaria de trabajo en comunidad bajo situación de emergencia social*. IV Congreso Argentino de Psicología Social. Buenos Aires (1982), 1983.

QUINTO, José Maria de. *El teatro y la sociología*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1969.

READ, Herbert. *Arte y alienación*. Buenos Aires: Proyección, 1976.

RISSO PATRÓN, Carlos. Apuntes de teatro de rua, in: *Revista Espacios*. Buenos Aires, año 5, n.° 10, oct. 1991.

ROMERO, José Luis. *Breve historia de la Argentina*. Bs As: Eudeba, 1971.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral (1880-1980)*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

RÜHLE, Rürgen. *Theater und Revolution (von Gorki bis Brecht)*. Munique: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1963.

SAARINEN, Eliel. *La ciudad (su crecimiento, su declinación y su futuro)*. México: Limusa/Wiley, 1967.

SEIBEL, Beatriz. *Los artistas trashumantes*. Buenos Aires: Ed. de la Pluma, 1985.

—. Teatralidad popular en Argentina: coexistencia de multiples manifestaciones, in: *Latin American Theatre Review*, Fall, 1989.

SHANK, Theodore. *American Alternative Theater*. Nova York: Grove Press, 1982.

SOLOMON, Alisa. Gay Rights and Revels: New York's Lesbian/Gay Pride Day, in: *Theater*. Fall/Winter, Yale School of Drama, 1987.

SOSNOWSKI, Saúl (comp.). *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 1988.

SUÁREZ DURÁN, Esther. *De la investigación sociológica al hecho teatral*. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1988.

TAVIANI, Fernando. Once puntos para entender la improvisación en la Commedia dell'Arte, in: *Máscara*, año 4. n.^{os} 21-22, enero, México, 1997.

TELLES, Narciso. *O teatro que caminha pelas ruas: a linguagem de teatro de rua do Grupo Revolucena*: São Paulo: Nativa, 2002.

—. Rastreando indícios: os artistas de rua da cidade do Rio de Janeiro (1850-1900), in: *Odisseo* <http://acd.ufrj.br/pacc/odisseo/rastreando.html>.

TRASTOY, Beatriz. Teatro político: producción y recepción (Notas sobre "La cortina de Abalonis" de Ricardo Monti), in: *Teatro argentino de los '60*. Buenos Aires: Corregidor (org. Osvaldo Pellettieri), 1989.

—. En torno a la renovación teatral argentina en los años 80, in: *Latin American Theatre Review*, 24/2 Summer ,1991.

TYTELL, John. *Living Theatre — Art, Exile and Outrage*. Londres: Routledge, 1997.

VAN ERVEN, Eugene. Plays, Applause, and Bullets: Safdar Hashmi's Street Theatre, in: *The Drama Review*, Winter, MIT Press, 1989.

—. Street theater in New York City in the 1980s: a choice of locus within the dramatic spectrum, in: *Within The Dramatic Spectrum*. USA: University Press of America, Inc., 1986.

VÁRIOS. *Plano Nacional de Popularização do Teatro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro/Ministério de Educação e Cultura, 1967.

—. *Teatros y política*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 1969.

—. *Anuario do teatro brasileiro /79*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1982.

—. *Informe Nunca Más*. Buenos Aires: Conadep/Eudeba, 1983a.

—. *Le theatre d'intervention depuis 1968* (tomos I y II). Lausanne: Ed. L'Age D'Homme, 1983b.

—. *Brasil: nunca mais*. São Paulo: Arquidiocese de São Paulo, 1985.

—. *Debate: apropriações do espaço público (teatro de rua em São Paulo ainda tem mais questionamentos que respostas)*. São Paulo: Coopertiva Paulista de Teatro, ano IV, n.° 30, jul.-ago., 2003.

—. *Teatro na rua versus teatro na rua*. Belo Horizonte: PMBH/SMC, vol. 1, n.° 1, janeiro de 1995.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. Teatro de rua, in: *Vianinha: teatro, televisão, política* (org. Fernando Peixoto). São Paulo: Brasiliense, 1983.

VIVEIROS DE CASTRO, Alice. *1.° Catálogo de Teatro de rua e circo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Rioarte, s.d.

—. *Circo-teatro*, in: *Revista Anjos do Picadeiro*, s.n., São José do Rio Preto, dezembro, 1998.

VIEIRA, Cesar. *Em busca de um teatro popular*. São Paulo: Grupo Educacional Equipe, 1977.

WATSON, Ian. Eugenio Barba: la conección latinoamericana, in: *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del Siglo Veinte*. Buenos Aires: Galerna/Lenck Verlag, 1989.

WEISMAN, John. *Guerrilla Theatre — Scenarios for Revolution*. Nova York: Anchor Books, 1973.

WELLWARTH, George. *Teatro de protesta y paradoja*. Madri: Alianza, 1974.

ZAYAS DE LIMA, Perla. *Relevamiento del Teatro Argentino (1943-1975)*. Buenos Aires: Ed. Rodolfo Alonso, 1983.

Dissertações e teses acadêmicas

CORRÊA DE CAMARGO, Robson. *O Teatro Popular do Sesi - Uma Trajetoria entre o Patronato e as Massas. Dissertação de Mestrado*. Universidade de São Paulo. 1992.

LAGOS DE KASSAI, M. Soledad. *Creación Colectiva: Teatro Chileno a Fines de La Década de los 80*. Tesis de Doctorado. Universidad de Augsburg. Alemania. 1994. Peter Lang GmbH.

SOUZA, Eliene Benício de. *Teatro de rua: uma forma de teatro popular no Nordeste*: (Dissertação) Mestrado em Artes Cênicas, ECA/USP, 1993.

Entrevistas

Ademar Bianchi - Buenos Aires, 6 de outubro de 1992.
Amir Haddad - Rio de Janeiro, 4 de junho de 1993.
Ana Carneiro y Betina Waissman - Rio de Janeiro, 4 de junho de 1993.
Augusto Boal - Buenos Aires, 21 de abril de 1989.
Beatriz Seibel - Buenos Aires, 9 de abril de 1992.
Beto Franco - Belo Horizonte, 7 de junho de 1993.
Carlos Risso Patrón - Buenos Aires, 6 de abril de 1992.
Carlos Uriona - Buenos Aires, 21 de abril de 1992.
Cesar Vieira - São Paulo, 23 de abril de 1991.
David Foster - Buenos Aires, 7 de agosto de 1992.
Eduardo Moreira - Belo Horizonte, 6 de junho de 1993.
Enrique Dacal - Buenos Aires, 12 de maio de 1993.
Gerardo Hochman - Buenos Aires, 22 de junho de 1992.
Héctor Alvarellos - Buenos Aires, 31 de março de 1992.
Ilo Krugli - São Paulo, 23 de abril de 1991.
Joca Andreassi - São Paulo, 11 de junho de 1993.
Julian Howard - Buenos Aires, 5 de agosto de 1991.
Osvaldo Calatayud - Buenos Aires, 3 de setembro de 1992.
Paco Redondo - Buenos Aires, 29 de julho de 1991.
Paulo Flores - São Paulo, 11 de junho de 1993.
Ricardo Talento - Buenos Aires, 7 de outubro de 1992.
Roberto Cossa - Buenos Aires, 4 de julho de 1990.
Teodoro Klein - Buenos Aires, 22 de setembro de 1992.

Anexo
BREVE HISTÓRIA DO TEATRO DE RUA NO OCIDENTE

Este texto apresenta um apanhado das práticas teatrais de rua que funcionaram como as principais influências formadoras de nossa teatralidade de rua e dos desenvolvimentos ulteriores do teatro de rua na Europa e nos Estados Unidos. Seria apropriado contemplar um panorama do teatro de rua no continente latino-americano, pois ele faz parte do contexto imediato ao qual pertencem o teatro de rua argentino e o brasileiro, mas como a informação organizada e disponível ainda é dispersa e a tarefa de produzir esta informação exigiria uma longa pesquisa impossível de se realizar no marco deste trabalho. Ainda faço algumas referências a experiências latino-americanas no corpo desta breve *história* do teatro de rua.

Desde já se pode consignar que esta lacuna não questiona a utilidade da presente pesquisa porque a principal influência na conformação da teatralidade aqui estudada provém da Europa.

Qualquer aprofundamento das matrizes do teatro ocidental deve imperativamente fazer referência ao berço de nossa tradição de espetáculo, isto é, às festas dionisíacas na Grécia Clássica. No entanto, remeter-me-ei aos primeiros momentos da construção de uma teatralidade de rua a partir da existência do fenômeno teatral já consolidado como espetáculo urbano no Império Romano.

É interessante questionar como e por que as cidades romanas, especialmente Roma, conservaram as formas teatrais de rua, pois o desenvolvimento do teatro já havia alcançado naquela civilização um alto grau de formalização e incorporação aos rituais sociais dominantes. Conseqüentemente, o teatro já tinha seu edifício determinado e valorizado socialmente. Cohen & Greenwood no seu livro *The Buskers*, no qual mapeiam a produção dos artistas de rua desde a Roma Antiga, afirmam que a evidência de arte de rua em Roma é escassa. Mesmo assim, temos registros de intensas atividades de rua relacionadas com as artes, tais como classes de execução de instrumentos musicais, lições de pintura e exercícios acrobáticos.

A cultura da grande cidade de Roma criou uma cultura de rua específica estreitamente relacionada com os processos políticos do Império. Antes mesmo do assassinato de César pelos senadores, já se ouvia nas ruas romanas pequenos versos e pequenas cenas cômicas de crítica ao déspota. Canções satíricas também foram utilizadas em funerais para atacar os mortos, e quando se tratava de um morto famoso ou poderoso era comum que a canção se tornasse mais popular e fosse repetida pelas ruas e nos mercados, acompanhadas de danças e breves representações.

Como sabemos, na Antiguidade Clássica a articulação entre diferentes linguagens artísticas era muito mais estreita, as formas musicais se faziam acompanhar com formas cênicas tais como a dança e a mímica. Assim, não seria equivocado dizer que estas canções satíricas adquiriram formas de representação que fundaram as práticas espetaculares das feiras e mercados. Formas estas que atravessaram todo o Império Romano, seu período de decadência e invadiram a Idade Média.

Cabe recordar que já em 364 a.C. foi registrada a presença em Roma de *histriões* provenientes da Etrúria que utilizavam a pantomima. Muitas são as referências a atores, tais como Lívio Andronico que, em 272 a.C. se apresentou em Roma cantando e realizando uma *performance* de mímica acompanhada por flautas.

Com as invasões bárbaras, o declínio do Império conduziu ao abandono dos teatros e finalmente ao seu fechamento total depois do ano 568 quando os lombardos tomaram Roma. Dessa forma os *histriões* voltaram para a *strada*, e foram obrigados a adotar uma vida nômade. Segundo Cohen & Greenwood "alguns historiadores do século XIX sugeriram que estas *trupes* de mímicos e músicos viajaram ao redor da Europa por séculos, até reaparecer no Renascimento Italiano" (1981).

Apesar dos poucos registros das artes cênicas do início da Idade Média, cabe comentar a figura do *Goliard*. Com o incentivo de mosteiros e universidades, alguns clérigos estudiosos abandonaram a vida sedentária para viajar difundindo a doutrina cristã e adquirir conhecimentos. As fábulas

desenvolvidas sobre estas figuras nômades foram variadas no século XII, mas quase todas faziam referência a que estes religiosos utilizavam a poesia e a música nos lugares visitados para entreter suas audiências e difundir sua doutrina ao mesmo tempo que mantinham contato com outras modalidades culturais. Dessa forma, esses personagens começaram a fazer parte do imaginário coletivo e não demoraram a circular histórias que mencionavam o gosto destes estudiosos pelas mulheres e pelas bebidas. Comentava-se até que os *goliards* costumavam entoar canções satíricas sobre seus superiores, nas tavernas. A resposta da hierarquia católica não se fez esperar e no ano de 1289 todos os clérigos foram proibidos de exercer as funções de jogral, *goliard* ou bufão.

Este é um dos elementos que se mesclaram com a herança árabe proveniente da Península Ibérica e do norte da África para a constituição do campo do entretenimento medieval, pois a tradição islâmica do uso da música e da poesia para a difusão e o estudo do Corão influenciou decisivamente a cultura cristã durante os séculos de convivência pacífica na Península.

A idéia do poeta ou músico ambulante tornou-se cada vez mais forte, pois a carência de vias de comunicações e meios de difusão de notícias e novos saberes, característica da Idade Média, criou uma grande demanda de pessoas portadoras de informação. O trovador exerceu nesse contexto uma função social de grande relevância, pois tinha sob sua responsabilidade não somente o entretenimento dos povos e das cortes, como também a transmissão das novidades.

A vida nômade dos atores e menestréis se deveu a inumeráveis fatores particularmente relacionados com a sobrevivência. Fora do período no qual estavam a serviço de seus senhores, os menestréis ocupavam-se da busca de audiências contando, quase sempre, com apoio de outros nobres que faziam disso uma demonstração de cortesia. No entanto, a vida não era fácil para os artistas que não estavam sob a proteção de um senhor. Esses artistas eram considerados verdadeiros "foras-da-lei" e recebiam da Igreja um tratamento agressivo. Conseqüentemente, tratavam de não ficar muito tempo em um mesmo povoado para evitar que as antipatias que existiam contra eles alcançassem conseqüências mais sérias que pequenos atritos cotidianos (Cohen, 1981).

Com a estruturação do ofício de trovador ou menestrel, e uma crescente institucionalização deste trabalho nas cortes, o exercício livre da profissão tornou-se mais difícil. Já em 1469, na Inglaterra, o rei Eduardo IV instituiu um regulamento para a profissão dificultando o trabalho livre dos menestréis. Mesmo assim, essa classe de artistas continuou tendo muito prestígio e gozando até mesmo de certas prerrogativas que em tempos de guerra permitia a eles cumprir funções associadas à diplomacia. A vida nômade dos menestréis se deu essencialmente na Idade Média, mas existem registros que demonstram que este tipo de artista sobreviveu até o século XVI. A proibição do teatro na Inglaterra sob domínio puritano em 1642 coincidiu com o que se pode considerar, nesse país, o fim da tradição medieval das *trupes* nômades, pois quando Charles II restabeleceu o teatro em 1660 já não era significativo o número de artistas mambembes livres circulando na ilha britânica.

Nesse contexto cultural medieval teve início a tradição do fenômeno teatral na rua tal qual o conhecemos hoje, como acontecimento teatral paralelo à teatralidade do espaço fechado. Isso se deu no momento em que uma vertente de realizadores de teatro religioso, uma vez impedidos de representar nos templos, optou por utilizar os espaços abertos da cidade. Os narradores, cômicos e todo tipo de artista mambembe que povoavam as feiras passaram então a conviver com artistas que tinham contato com uma teatralidade proveniente de um meio culto, com dramaturgias mais elaboradas e com técnicas mais refinadas de encenação. A combinação de destrezas dos artistas das feiras com práticas espetaculares mais elaboradas representou os alicerces sobre os quais se estruturaram diferentes formas de espetáculos de rua.

O Teatro Medieval é comumente descrito como um teatro de tipo religioso acompanhado em um segundo plano por manifestações marginais de teatro profano. Mas, na verdade, a Idade Média apresentava grande diversidade de espetáculos teatrais.

Longe de ser um período cultural monolítico, a Idade Média foi plena de conflitos e de divisões sociais. As corporações de ofício, a Igreja, os senhores feudais, os primeiros burgueses, as ordens de cavalheiros, conformavam uma sociedade polifacética. Essa diversidade, que determinou que as formas dramáticas fossem mais amplas que o *corpus* escrito do drama religioso (Duvignaud, 1980), está reafirmada no fato de que "o período da Idade Média desconhece a predominância de um tipo de cena particular" (Duvignaud, 1980). Nesse período, convivem espaços cênicos distintos como o interior das igrejas, as praças dos mercados, os pátios dos castelos, e as ruas da cidade.

As realizações de teatro religioso, levadas a cabo fora dos templos, que tinham uma estrutura narrativa elaborada e estavam dirigidas preferencialmente ao povo simples da cidade, podem ser consideradas como uma das matrizes do teatro de rua contemporâneo notadamente pelo seu objetivo moralizante e didático, ainda que atualmente os conteúdos sejam bastante diferentes deste teatro religioso que se baseava na doutrina da Igreja Católica e nos seus preceitos morais.

O espetáculo religioso medieval nas suas formas mais desenvolvidas — o Auto Sacramental, os Mistérios, os Milagres e o Drama Religioso — apresentava-se em palcos, com várias cenografias simultâneas que utilizavam importantes efeitos visuais relacionados com a narração dos acontecimentos bíblicos. A participação comunitária foi uma característica definitiva, pois os espetáculos chegaram a ser realizados com a colaboração de toda a população de uma cidade.

As procissões também eram verdadeiros espetáculos em movimento, nos quais a representação cumpria as etapas da narração de acordo com os lugares visitados. A paixão de Cristo tem sido o modelo mais importante desse tipo de teatralidade em movimento.

Durante o apogeu do espetáculo religioso, as cidades foram testemunhas de tal crescimento na paixão pelo teatro — a comunidade estava de tal modo vinculada ao jogo dramático que vivia o espetáculo como uma alucinação mística que a Igreja temeu que este teatro competisse com o próprio culto (Duvignaud, 1980); por isso as autoridades religiosas, de acordo com os representantes dos poderes locais, estabeleceram restrições para as representações teatrais e fomentaram a realização de festas civis leigas como alternativa.

Nos séculos XIV e XV, as festas cívicas ganharam importância. Os príncipes gastavam verdadeiras fortunas na minuciosa planificação e realização de festas populares: a exibição de luxo e riqueza demonstrava como o dignitário se doava à comunidade. Uma oferta que reconciliava o príncipe com a comunidade, com os súditos.

A importância que alcançou a dramatização civil (entradas reais, festas e cerimônias leigas) aproximou-a da representação religiosa, mas ao não contar com dramaturgia escrita não recebeu a devida importância como manifestação cênica.

As representações dos mistérios, organizadas pelas corporações de ofício, percorriam as ruas e se apresentavam nas praças públicas. Esses espetáculos, realizados sem intervenção direta da hierarquia católica, foram proibidos pela Igreja em 1548. No entanto, a Companhia de Jesus seguiu levando a cabo representações de mistérios em diversas capitais coloniais, representações que significaram o nascimento do teatro no Novo Mundo.

O teatro profano não era homogêneo. Realizavam-se jogos teatrais nas cortes, entradas e intermédios nos banquetes principescos. Os atores mambembes representavam parte significativa das manifestações teatrais profanas, pois sua presença permanente nas grandes reuniões populares (festas e mercados) conformou uma poética teatral que se estendeu por toda a Europa até já avançada a Idade Moderna. Mas tampouco aqui é possível encontrar homogeneidade com relação às técnicas expressivas. Esses atores se destacavam por possuir ampla capacidade de expressão: eram ao mesmo tempo narradores, cômicos, equilibristas e acrobatas. Diferentemente da quase totalidade dos atores do teatro religioso, eram profissionais do teatro, e viviam em permanente peregrinação em busca de novos lugares para representar, uma vez esgotado o repertório em uma cidade.

Como sucedâneo do jogral medieval apareceram os "apresentadores" que eram profissionais da diversão. Eles narravam histórias, eram manipuladores de bonecos, dançarinos, equilibristas, bufões, e tudo o que fosse necessário para realizar um espetáculo de rua. Uma grande variedade de manifestações se apresentava como espetáculos, e até os curandeiros que se dedicavam a tirar dentes transformavam em espetáculo o fato de realizar uma extração em plena rua, valorizando a importância do acontecimento e chamando a atenção sobre sua técnica refinada (quando isso era possível). Na verdade, o espetáculo de rua apresentava uma complexa miscelânea, ainda que o traço comum fosse uma estrutura teatral com narradores e personagens em ação.

Com o declínio do feudalismo e o surgimento da sociedade burguesa foi se afirmando o teatro profano, que ganhou cada vez mais importância com a ascensão da nova classe dominante. A Idade Moderna viu o nascimento do edifício teatral em suas diferentes formas (italiano, elisabetano, currais). Entre os séculos XV e XVI começou um processo pelo qual o palco de tipo italiano foi difundido como padrão de espaço teatral por toda a Europa e pelas colônias.

Em virtude da proibição do teatro religioso na rua, de seu conseqüente declínio, e da consolidação dos espaços teatrais fechados, o espetáculo de rua se circunscreveu ao teatro proveniente da tradição dos atores mambembes medievais. Segundo o historiador Peter Burke, desde a transição da Idade Média até o amadurecimento do novo modo de produção houve uma significativa atividade dos artistas que peregrinavam de povoado em povoado. Vários pesquisadores notaram que, por meio da atividade destes criadores, quase toda a Europa Ocidental desenvolveu vínculos culturais, tais como narrações compartilhadas, heróis e sagas comuns, etc.

Como conseqüência da afirmação e hierarquização dos âmbitos teatrais fechados, as diversas formas marginais de teatro de rua começaram a ocupar a totalidade dos espaços do espetáculo ao ar livre existentes nas cidades, consolidando a separação entre o teatro culto, que ocupou exclusivamente as salas, e o teatro popular, que se fez dono das ruas. A partir do Renascimento iniciou-se um processo pelo qual o teatro de rua começa a ser marginalizado pela cultura oficial. Uma vez estabelecida a divisão, esses dois tipos de teatro seguiram cursos divergentes, mas se pôde notar a influência ocasional de um sobre o outro, como por exemplo, no caso dos personagens transladados de um âmbito a outro, adaptações de argumentos, e também na história pessoal de alguns atores de rua que em razão do seu sucesso e fama alcançaram os espaços da cultura dominante.

No século XVIII, quando estava a ponto de desaparecer na sua forma mais popular de rua, a Comédia Italiana recebeu o nome de *Commedia dell'Arte* (MacGowan & Melnitz, 1987, p. 79). Este teatro, apoiado na idéia da improvisação[1] e na capacidade criativa dos atores na cena compondo máscaras com uma grande variedade de técnicas corporais, alcançou um importante sucesso junto ao público. A partir desta conjunção de fatores, propôs o protótipo do ator profissional polivalente e foi a expressão mais transcendente de teatro popular neste período.

Contemporânea das primeiras salas teatrais do Renascimento e dos grandes investimentos dos príncipes nos espetáculos teatrais, a *Commedia dell'Arte all Improviso* pode ser considerada a verdadeira herdeira dos artistas que foram forçados a escapar dos teatros romanos quando da invasão dos lombardos já citada. Podemos dizer que a *Commedia dell'Arte* nasceu como modalidade de teatro renascentista ao ar livre, notadamente porque seus primeiros espaços de representação foram os mercados ou praças.

Posteriormente, os grupos de artistas da *Commedia dell'Arte*, com seu repertório descritivo das condutas sociais e relações arquetípicas, foi ganhando espaços em tavernas para logo ocupar as salas dos palácios. Com uma simplificada e esquemática visão da vida, este repertório se vinculou com o nível mais elementar das relações humanas, com as necessidades mais simples, e portanto, expôs uma realidade cruel e transparente — sincera —, sem limites sociais, pois os personagens atuavam segundo seus requerimentos imediatos.

---

[1] Cabe citar aqui as palavras do pesquisador italiano Fernando Taviani que afirma que "La imagen más difundida de la Commedia dell'Arte es la de un teatro en el que reinaba la libertad y espontaneidad de la improvisación. Es una idea falsa, confunde las causas con el efecto: ¿el actor parece espontáneo? El espectador deduce que está creando espontáneamente [. . .] en realidad, la idea de que la improvisación sea resultado de la espontaneidad es moderna, de hecho renmonta al Romantismo" (1997).

Durante o século XVII a *Commedia dell'Arte* alcançou seu apogeu e subsistiu até a metade do século XVIII. "Tornou-se muito popular na Itália, e a França foi sua segunda casa. Algumas *trupes* freqüentemente viajavam pela Espanha, Alemanha, Áustria e Inglaterra. Em todos os lugares que visitaram produziram influências nos atores e autores nativos" (Boiadzhiev & Dzhivelegov, 1963, p. 183).

A *Commedia dell'Arte* não era um teatro propriamente de rua, mas, como as *trupes* que circulavam pela Itália e por toda a Europa se apresentavam em qualquer espaço que surgia, era muito comum a realização dos espetáculos em mercados e ruas. Quando os artistas se tornaram mais conhecidos, especialmente na França, ocuparam com maior freqüência os espaços dos palácios. Seu sucesso significou sua entrada definitiva aos salões dos palácios e às incipientes salas teatrais. A *Commedia dell'Arte* é um caso especial, que ilustra de forma contundente o movimento da rua para as salas teatrais.

Na França, onde os artistas da *commedia* alcançaram uma muito grande repercussão, esta modalidade de espetáculo exerceu uma decisiva influência na formação artística e na obra de Jean-Baptiste Poquelin, o Molière, que teve a oportunidade de presenciar apresentações do gênero na feira de *St.-Germain des Prés* em Paris.

Paralelamente às manifestações teatrais dos palácios, das quais a crítica teatral se ocupou sistematicamente, o teatro dos artistas mamembes, ou o chamado "teatro de feira" seguiu existindo e mantendo uma série de tradições artísticas. No entanto, com os processos de unificação nacional na Europa e com o desenvolvimento do capitalismo industrial, ele diminuiu drasticamente. As manifestações deste tipo que se mantiveram foram fruto do esforço conservacionista de algumas comunidades. Este fenômeno recentemente voltou a ocupar a atenção de diversos estudiosos que se ocuparam do teatro de feira na Europa.

O teatro de rua no século XX.
A estreita relação entre o teatro de rua e a luta política

A partir do século XVIII as expressões que deram continuidade à tradição do espetáculo teatral de rua se dispersaram, portanto, não constituíram um *corpus* fácil de delimitar. Como disse anteriormente, o teatro de feira teve uma continuidade relativa, mas o elo mais forte esteve na tradição da festa regional (particularmente na Europa), seja o carnaval ou as festas religiosas. Esta importante tradição não constitui o caráter de um *corpus* estético definido, mas é conformada pelas referências culturais isoladas e que estão mais bem abordadas na ótica dos estudos folclóricos e/ou antropológicos.

A segunda metade do século XIX viu surgir propostas que buscavam popularizar o teatro. As tentativas naturalistas de André Antoine com o Théâtre Libre cujas encenações buscavam uma concepção de espetáculo que fosse expressão de "fatias da vida" (Braun, 1986) influenciaram os que tentavam levar o espetáculo teatral aos setores da sociedade que não tinham acesso ao espetáculo culto das salas, particularmente a classe operária.

Sob influência do naturalismo surgiram na Europa muitos grupos independentes, entre eles diversas agrupações que se propunham realizar um teatro popular. Alguns exemplos: o grupo alemão Cena Popular Livre com apoio do Partido Socialista; o Théâtre Civique que, com direção de Louis Lumet, realizava apresentações por diversos bairros operários; o teatro de bairro Coopération des Idées; o Théâtre Populaire com o ator Henri Beaulieu, e Jacques Copeau que atuou nas ruas nos primeiros anos da década de 1920.

Algumas organizações da classe operária européia que seguiram o processo de conformação de suas estruturas políticas e sindicais (especialmente clubes e associações de socorro mútuo) iniciado no século XIX, começaram a criar elencos teatrais amadores como parte de sua atividade social e doutrinária.[2]

Esta tendência do teatro operário, que não chegou a conformar um projeto teatral acabado, se viu fortalecida e estimulada no lugares nos quais a classe operária se mobilizou política e sindicalmente. A efervescência política na Rússia dos Czares nos primeiros anos do século, especialmente a partir da primeira revolução 1905, que desembocou na tomada do poder pelos bolcheviques em outubro de 1917, foi o marco para o surgimento da primeira modalidade de teatro operário com perfil próprio: o *Agitprop*.[3]

---

[2] Segundo a pesquisadora Silvana Garcia "este teatro [. . .] feito por iniciativa dos trabalhadores para seu consumo, como parte de seu processo de organização [. . .] dependia dos padrões temáticos e estéticos do teatro profissional" (Garcia, 1990).

[3] Pavis, no *Dicionário do Teatro*, diz "que o teatro de *agitprop* (procedente do russo: *agitatsiya-propaganda*) é uma forma de animação teatral cujo propósito é sensibilizar a um público a propósito de uma situação política ou social [. . .] vinculado à atualidade política o *agitprop* se apresenta primordialmente como uma atividade ideológica e não como uma forma artística nova" (p. 472).

O *Agitprop*, cujo objetivo foi levar ao público uma mensagem de caráter político, propôs a tomada de consciência para a ação imediata. Esta manifestação teatral pode ser considerada uma forma revolucionária de teatro de rua porque a grande maioria dos espetáculos do *agitprop* russo foram apresentações na rua.

No centro mesmo da Revolução de Outubro um grande número de jovens artistas relacionados com os movimentos de vanguarda se vinculou ao novo poder político colocando sua expressão artística a serviço das mudanças da sociedade russa.[4] O *agitprop* nasceu em meio da aguda crise que levou pela primeira vez a classe operária ao poder.

Durante os primeiros e agitados anos da Revolução, quando a tarefa fundamental era a consolidação imediata das conquistas operárias e a vitória contra as forças conservadoras no marco da Guerra Civil, o movimento artístico revolucionário se dedicou a participar nas grandes concentrações de massas conclamando o povo à luta revolucionária. Foi um período de intenso trabalho, os grupos teatrais "andavam pelas vilas, quartéis e frentes de batalha, revivendo a tradição do teatro ambulante e, nos grandes centros urbanos, as ruas se transformaram no palco privilegiado das manifestações artísticas"(Garcia, 1990). Podemos ver este processo como a refundação do teatro de rua que muito tempo antes havia perdido importância nas grandes cidades da Europa.

Estas iniciativas, que foram fundamentalmente de autogestão, contaram com o imediato interesse e apoio do Partido Bolchevique. Pavel Kerjentsev, funcionário do Partido, foi o inspirador do processo e Anatol Lunatchárski, comissário para a Instrução Pública, dedicou especial atenção à coordenação das ações dos diversos grupos de *agitprop* fornecendo recursos financeiros para as atividades grupais. A importância da experiência ficou demonstrada pelo fato de que diversas organizações sindicais e militares mantinham seu próprio grupo de *agitprop*.

As representações dos espetáculos de *agitprop* se dirigiam à ampla massa de analfabetos que compunham a população da Rússia. As peças apresentadas eram breves e simples, com uma marcada preocupação por explicar os acontecimentos cotidianos, contextualizando-os no marco da luta de classes, segundo os princípios do marxismo. Como os fatos se desenrolavam com extrema rapidez os grupos produtores deviam atuar com agilidade. Um exemplo radical foram os diários-vivos: os grupos dedicavam-se a ler notícias dos jornais ilustrando-as com pequenos *sketchs*.[5]

Um exemplo interessante do funcionamento dos grupos de *agitprop* é o Terevsat (Teatro de Sátira Revolucionária), que em Moscou contava com um bonde cedido pelo Partido Bolchevique para transitar pela cidade fazendo apresentações de surpresa. Posteriormente, este grupo se organizou em três subgrupos que atuaram diretamente nas linhas de batalha.

O teatro de *agitprop* dos primeiros anos foi um teatro de emergência, como quase toda a atividade do período revolucionário. Com a vitória bolchevique na guerra civil, a atenção do país dirigiu-se para a reorganização da vida econômica e a instauração do socialismo. Os grupos de *agitprop*, em consonância com este processo, assumiram a tarefa de trabalhar para consolidar o socialismo, e formar o novo homem para o novo tempo.

O movimento do *agitprop* que havia se difundido com a atividade de centenas de grupos amadores por todas as cidades soviéticas, começou a diminuir, e somente os grupos que alcançaram uma estrutura profissional ou semiprofissional puderam sobreviver.

Um dos instrumentos que as autoridades soviéticas utilizaram para difundir o espirito revolucionário a partir do final da Guerra Civil foram as grandes festas populares. As celebrações revolucionárias transformaram-se nas mãos de alguns grupos de agitprop em grandes espetáculos teatrais. O exemplo mais contundente desta classe de representação foi a reconstrução de momentos da tomada de poder em 1917. A montagem do *Ataque ao Palácio de Inverno* (1920)[6] comprometeu 15.000 pessoas e diferentes grupos teatrais em uma realização monumental que se desenrolou por todos os lugares de São Petesburgo onde ocorreram as ações reais, diante de um público de aproximadamente 100.000 espectadores.

O desenvolvimento do trabalho dos grupos de *agitprop* na nascente União Soviética sofreu um processo de cerceamento a partir do momento em que a burocracia stalinista[7] se instalou no poder, pois o Estado, que fomentava a ação livre dos grupos, começou a assinalar rumos e objetivos aos grupos ao mesmo tempo que os incorporava à estrutura administrativa estatal. Este processo coincidiu com o distanciamento entre a vanguarda artística e os grupos do *agitprop*, que uma vez submetidos ao aparato estatal cumpriram funções relacionadas com a difusão da cultura do realismo socialista pregada pelo stalinismo.[8] Vsevolod Meyerhold, que chegou a ser o diretor da Seção de Teatro do Comissariado do Povo para a Instrução Pública foi detido e posteriormente fuzilado por ter levantado a voz contra a burocratização da cultura durante as sessões do Congresso de Diretores Teatrais da U.R.S.S. no ano de 1939.

---

[4] Oscar Brockett explica no seu livro *History of the Theatre* que: "Muitos dos simpatizantes da Revolução eram membros da vanguarda, e viram no novo regime a oportunidade de romper com o passado e criar novas formas teatrais" (1982, p. 613).

[5] "El intento de acercar a las fiestas populares, formas teatrales tradicionales, desde Eurípedes a Gluck, fue un fracaso. El viejo arte no llegaba al espectador de la calle" (Cruciani & Falletti, 1992).

[6] Espetáculo dirigido por um grupo de diretores coordenado por N. Evreinov (Garcia, 1990; Cruciani & Falletti, 1992).

[7] O XIV Congresso do Partido Bolchevique definiu a necessidade de que os clubes culturais (nos quais estão incluídos os grupos de teatro de *agitprop*) devem ocupar-se de elevar o nível cultural da classe operária e de oferecer divertimento são.

Apesar da decadência do *agitprop*, a influência da experiência soviética teve forte impacto na Alemanha da República de Weimar, onde confluiu com as experiências de Erwin Piscator e de Bertolt Brecht.[9] Em 1930 se contabilizaram mais de duzentos grupos de *agitprop* em todo o território alemão (Rulhe,1963). B. Balázs (apud Cruciani & Falletti, 1992) registra experiências de teatro invisível[10] realizadas nos anos 1930 pela Liga do Teatro Operário Alemão (ATDB).

O *agitprop* reinstalou o espetáculo teatral ao ar livre como um instrumento de contato direto com as massas, inaugurando assim um caminho que foi utilizado e investigado por diferentes tendências teatrais ao longo do século XX.

---

[8] "Na medida que vai avançando a ditadura stalinista, escasseiam as informações sobre os remanescentes do teatro de *agitprop* no seio do movimento auto-ativo. O mais provável é que, de fato, depois de 1932, nada do que existia neste campo mereça qualquer registro" (Garcia, 1990, p. 19).

[9] "Los grupos de *agitprop*, trasladándose velozmente con todo tipo de medios de transporte (generalmente motocicletas o viejos camiones) se movían por todos los lados; muy rara vez en los teatros (el lugar relegado) más comúnmente en el espaço cotidiano, en salas de encuentro de todo tipo y dimensiones y al aire libre en calles y plazas, en los patios, delante de fábricas y en las escuelas, sobre carros y camiones, sobre mesas y cajas volcadas. En medio de la variedad de lugares y ambientes, a los que por otra parte se adaptaban con desenvuelta elasticidad, un elemento permanecía invariable: el público, que era aquel a quien los actores del *agitprop* querían y sabían dirigirse, esto es el proletariado, la clase obrera, los comunistas. Contrariamente al teatro político de Piscator o Brecht, aquí no se representaba para un público heterogéneo." Eugenia Casini-Ropa. *Como hacía teatro el agitprop en Alemania* (in: Cruciani & Falletti, 1992, p. 80).

[10] Teatro invisível é o nome da técnica teatral que consiste em criar uma situação conflitiva em um espaço público com o objetivo de comprometer o público dentro da ação para posteriormente refletir sobre a problemática tratada. Isto é, o público somente toma consciência de que está em uma ação teatral uma vez terminada a representação. Esta técnica também está descrita por Augusto Boal no seu livro *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular* (1975)

É importante destacar também as experiências das vanguardas artísticas, pois os eventos organizados pelos dadaístas na metade da primeira década do século representaram, em muitos casos, ensaios de um teatro ao ar livre. As propostas de destruir os conceitos correntes da arte fizeram com que os dadá utilizassem modalidades performáticas para provocar a cultura burguesa. Assim, alguns *meetings* dadá (*indoor* ou *outdoor*) se constituiram em verdadeiros "espetáculos teatrais" rompendo com idéias conservadores relativas ao teatro.

A agitação promovida pelos dadaístas deitou fortes raízes no campo das artes tanto na Europa como do outro lado do Atlântico. Nos Estados Unidos surgiram grupos, que foram influenciados pelas mesmas bases ideológicas dadaístas, isto é, a negação do realismo e do racionalismo, a postura antiautoritária e antinacionalista. Com a imigração doa década de 1930 e 1940 a vanguarda cênica de Nova York recebeu forte influência dos artistas europeus que, posteriormente, repercutiu nas novas gerações dos anos 1950 e 1960. Estas gerações começaram a realizar experimentos no campo da *performance* e estabeleceram o que recebeu o nome de *happening*.

Ao redor da década de 1950, com o surgimento das lutas dos direitos civis começou a nascer nos Estados Unidos um novo movimento teatral que posteriormente a crítica chamou de "Novo Teatro". Nascia o Living Theatre de Judith Malina e Julian Beck; Ronnie Davis fundava a San Francisco Mime Troupe, e em Nova York o artista plástico Allan Kaprow fazia seu primeiro *happening*.

Segundo o pesquisador inglês Bim Mason, "durante os anos 70 a Perform-ance Art se desenvolveu em numerosas direções. Os primeiros expoentes trataram de escapar dos olhares críticos dos espectadores elitistas e sofisticados e buscaram a reação fresca do público não iniciado. Outra razão para realizar suas performances do lado de fora das galerias e teatros era que estes artistas não eram bem-vindos nesses espaços. Eles foram forçados a atuar nas ruas, porões, velhas igrejas ou em qualquer lugar disponível" (1992).

No campo do teatro político, o processo se ampliaria e consolidaria nos anos 1960 com um significativo incremento do número de grupos teatrais, e com a consolidação de uma estreita relação entre a vanguarda do "Novo Teatro" e as lutas políticas que tiveram o clímax no explosivo ano 1968. Cabe notar que este período de lutas teve continuidade ao longo dos anos 1970 até a derrota norte-americana na Guerra do Vietnã.

Desta vinculação, representada por uma relação, mais organizativa, que por uma afinidade ideológica profunda,[11] surgiu uma série de espetáculos de rua. Diversos grupos, como o Bread and Puppet Theatre e a San Francisco Mime Troupe,[12] punham seus espetáculos a serviço das organizações que convocavam as manifestações da *New Left* (Nova Esquerda) — o chamado *Movement*. Pode-se dizer que desta colaboração surgiu uma nova estética de rua, na que foi evidente a forte influência do teatro de *agitprop* russo. O teatro que acompanhou ao *Movement* esteve no campo dos que lutavam contra um poder instalado em um Estado nacional, e se situava portanto, no nível político, ao lado dos setores oprimidos da sociedade. Este teatro não só não contou com apoio do Estado, como foi perseguido pelos organismos repressivos, sofrendo reiteradas represálias econômicas das autoridades.

Se a ideologia que fundamentou a origem do teatro de *agitprop* foi o marxismo, o teatro de rua do Novo Teatro teve uma multiplicidade de fontes inspiradoras que vão das guerrilhas marxistas ao pacifismo de Martin Luther King. Esta diversidade foi considerada como elemento de crise nos anos posteriores a 1968. Um exemplo foi a divisão da SFMT da qual a parcela liderada por Peter Berg se alinhou inteiramente com o *Movement* mediante ações diretas (De Marinis, 1988) ao passo que Ronnie Davis insistia em um trabalho mais teatral dentro da atividade política. Conseqüentemente, Davis fundou em 1969 o grupo Praxis.

O Teatro Campesino, do *chicano* Luis Valdez, quem havia pertencido ao SFMT, talvez seja o exemplo do teatro da *New Left* que mais se aproximou à matriz do *agitprop*. Suas peças, de caráter eminentemente didático, buscavam preparar o público — os trabalhadores *chicanos* do campo californiano — para a luta contra o patrão *terrateniente*.

O Teatro Campesino é, junto com o BP, um exemplo da agrupamento teatral nascido diretamente de uma atividade política. O BP surgiu no seio de uma grande manifestação de inquilinos em Nova York, e o Teatro Campesino nasceu no processo de uma grande greve camponesa e trabalhou desde o interior do sindicato de trabalhadores rurais animando com suas apresentações toda a atividade grevista.

---

[11] A diversidade de correntes políticas que compunham o *Movement* apresentava uma muito complexa rede de posições e estratégias políticas, reunindo desde palavras de ordem do movimento *hippie* até palavras de ordem da gerrilha urbana. Devido a este panorama os grupos teatrais se articulavam com as manifestações e as passeatas, mas não buscavam um alinhamento estrito no terreno ideológico.

[12] Doravante toda vez que se mencione o grupo Bread and Puppet Theatre será utilizada a sigla BP, e quando se mencione a San Francisco Mime Troupe será utilizada a sigla SFMT.

A relação com as lutas políticas exigiu dos grupos teatrais a busca de novas formas de representação. O Teatro Campesino utilizou, muitas vezes, um caminhão como palco. O elenco se acercava dos lugares de trabalho, e até mesmo no interior dos campos durante a colheita, para fazer apresentações que conclamavam à greve. Muitos problemas legais do grupo estiveram relacionados com a invasão de propriedade privada, por causa da utilização do caminhão cruzando campos.

O BP realizava diferentes tipos de espetáculos, e utilizava os espaços fechados tanto para realizar espetáculos para adultos como peças para crianças; na rua realizavam desfiles e *street scenes* (cenas de rua). Durante o período mencionado estes espetáculos estiveram relacionados sempre com alguma manifestação ou luta política específica.

A SFMT dedicou-se por longo período a realizar atividades nos parques da cidade de São Francisco na costa oeste dos Estados Unidos. Este grupo propunha-se realizar espetáculos populares e buscava uma linguagem de fácil compreensão, com alto potencial expressivo. Por este motivo a SFMT pesquisou e aplicou a seus espetáculos as estruturas e personagens da *Commedia dell'Arte*. Ronnie Davis dizia em 1966: "[. . .] a *Commedia dell'Arte* se revela útil. É uma forma aberta, enriquecida com o emprego de máscaras, de música, de efeitos cômicos, fácil de montar com um pano de fundo e um estrado [. . .] Ao ar livre não há problemas de iluminação" (Davis, 1967).

O Living Theatre foi um grupo de vanguarda do "Novo Teatro", que iniciou sua atividade de rua a partir de sua turnê pela Europa (1964-1968), quando se relacionou mais de perto com as organizações políticas de esquerda em luta. A participação do Living Theater nos acontecimentos do maio francês (1968) foi significativa e se viu refletida na atitude que o grupo tomou, a partir de então, abrindo ao público seus ensaios que se transformavam em verdadeiros *happenings* e buscando espaços onde ocorriam conflitos sociais, para realizar sua atividade. Quando o grupo visitou o Brasil em 1970 dedicou-se a trabalhar especialmente nas favelas do Rio de Janeiro.

O teatro negro, integrante fundamental do "Novo Teatro", também gerou manifestações de rua. Ed Bullins, dramaturgo negro contemporâneo de Le Roi Jones,[13] dizia em seu manifesto do Teatro Negro na Rua:

---

[13] O historiador norte-americano Harold Clurman diz que "con LeRoi Jones es fácil decir que la condición del negro inflamó la rabia inicial y que la rabia no se apaciguará hasta que no haya más blanco y negro [. . .] pero en su ferocidad hay más que una protesta contra los horrores del racismo" (1972, p. 125).

"Objetivo: comunicar-se com as massas de gente negra".[14] Neste manifesto aparece muito claramente a preocupação revolucionária do teatro negro na rua, pois afirma a importância de dar lições revolucionárias às crianças e de atacar satiricamente os personagens contra-revolucionários. O teatro negro de rua adotou quase exclusivamente as formas do teatro de *agitprop* e, devido à violência dos conflitos raciais do período, suas apresentações contavam com grupos de segurança — os guardas negros — dispersos entre o público.

Todos os grupos do "Novo Teatro" vincularam-se aos acontecimentos políticos, mas os tipos de vínculos foram heterogêneos. O BP desde sempre conferiu ao jogo teatral uma importância que transcendia a de simples veículo da mensagem política, advogando um teatro que estivesse numa dimensão de vida mais profunda, com sérias repercussões morais. Sob a influência da educação luterana de Peter Schumann, seu fundador, o BP produzia espetáculos nos quais se fundiam signos de referência bíblica com a realidade sociopolítica do momento, e com um enfoque filosófico da situação do homem em seu mundo. O BP colaborou com o *Movement* até que deu por superada a relação quando as lutas começaram a apresentar um perfil de maior enfrentamento e violência. O grupo se retirou a uma pequena cidade do interior (onde seus membros passaram a viver em comunidade), e ali continuou fazendo teatro e ditando cursos.

A SFMT estabelecia uma relação muito forte com as lutas sociais, o que constituiu quase sua razão de ser. Tanto foi assim que, depois da já mencionada divisão, a maioria do membros se organizou como um agrupamento político.

O Teatro Campesino, que tinha vínculos com instituções sindicais, trabalhou sob a orientação política do sindicalismo *chicano*. Posteriormente, o grupo buscou novos espaços teatrais e finalmente se desvinculou do trabalho sindical continuando em uma perspectiva altamente politizada, sempre relacionada com a vida das coletividades *chicanas*, mas com maior preocupação pela formação teatral de seus membros.

O teatro negro, que conseguiu ter sua própria organização e até publicações, começou a desaparecer com o debilitamento dos movimento mais radicais, como os Panteras Negras.

Após o declínio do movimento da *New Left*, os grupos que utilizavam a rua tenderam a perder importância e os que seguiram com suas atividades "sobreviveram às particulares contingências histórico-políticas nas quais e para as quais haviam nascido, se converteram em fenômenos fora de contexto" (De Marinis, 1988).

Como mencionado antes, com a visita ao Brasil em 1970 o Living Theatre, "iniciou um ciclo de criações coletivas para intervenções nas ruas, fábricas, manicômios, etc. O ciclo A Herança de Caim se estruturou agregando sucessivamente elementos e partes nos anos seguintes nas diversas ocasiões em que atuou nos vários países que visitou" (Cruciani & Falletti, 1992).

Posteriormente, entre 1975 e 1983, o Living Theatre se instalou na Itália onde dedicou especial atenção ao teatro de rua. Neste período Julian Beck disse: "Queríamos fazer coisas pela rua, e fazer teatro de rua quer dizer criar uma nova forma de liberdade, buscar coisas na vida que mudem a vida" (Cruciani & Falletti, 1992).

Também nos anos 1970 apareceram na Europa diversos agrupamentos que realizavam espetáculos de rua. O Ateliê Internacional de Bérgamo (Itália) em 1977 criou um lugar de encontro que permitiu uma importante discussão sobre a questão do espaço da rua, apesar de o eixo do Ateliê delimitar o que Eugenio Barba chamou de Terceiro Teatro.

Tanto esse Ateliê como o Festival Internacional de Santarcángelo (Itália 1978) são considerados por Cruciani e Falletti como referenciais para o teatro de rua de toda Europa nas últimas décadas do século XX. Em Santarcángelo o objetivo explícito do festival era "experimentar formas distintas de [relacionar] o espaço urbano e o teatro e não se limitar a transladar espetáculos dos espaços fechados para o ar livre" (Cruciani & Falletti, 1992).

Depois de uma vasta experiência de preparação de atores e realização de espetáculos de sala na Noruega, o Odin Teatret dirigido por Eugenio Barba permaneceu uma temporada no sul da Itália fazendo experimentos na rua. A partir da experiência cotidiana com os habitantes de diversas populações, o grupo começou a fazer teatro de rua motivado pela possibilidade de intercambiar vivências com as pessoas da região.

O Odin Teatret saiu às ruas para conhecer a si mesmo pelo conhecimento de outros horizontes. Este conhecimento se realizou mediante um intercâmbio de vivências e técnicas expressivas com o público.

Alguns outros grupos que participaram dos encontros mencionados foram Els Comediants da Cataluña, o Akademia Ruchu de Polônia, o Teatro Tascábile e o Potlach da Itália.

---

[14] Manifesto publicado na revista *TEATRO'70*, n.º 16/17, Buenos Aires, setembro de 1971. Direção de Renzo Casali.

Os anos 80 e princípios dos 90

No início dos anos 1980, as expressões de teatro de rua nos Estados Unidos mantiveram-se próximas dos movimentos políticos, mas cada vez mais próximas de manifestações das minorias (por exemplo o movimento *gay* ou o movimento feminista. Grupos do movimento *gay* como o "ActUp",[15] preocupados com discutir sua problemática, põe em prática o que denominam de teatro de *shock*, baseado no impacto de representações de situações conflitivas em espaços públicos, como o teatro de guerrilha.

Uma expressão significativa nas grandes cidades norte-americanas é a do pequeno grupo de atores ou bonequeiros que se relacionam com as áreas de intensa atividade comercial aproveitando o movimento de consumidores para a apresentação de seus espetáculos, como uma reedição do fenômeno do ator de feira. Nas grandes cidades é comum encontrar mímicos que brincam com os pedestres, grupos de jovens bonequeiros, *clowns* e até atores malabaristas.

Por outro lado, no âmbito da cultura negra, existe a prática da pequena representação de rua entre amigos baseada no *rap*,[16] fenômeno teatral apoiado na improvisação, não formalizado, e presenciado pelo entorno social dos atuantes. Não podemos esquecer as versões mais atuais de dança de rua, tais como o *break dance* e os números de grupos de *street dance*. Estas são formas que constituem verdadeiras modalidades de teatralidade de rua das últimas décadas e se expandem dos Estados Unidos, especialmente dos bairros de Nova York, para o mundo.

Na Europa observamos dois fenômenos marcantes. Em primeiro lugar a existência de grupos com grandes espetáculos, tal como é o caso dos franceses Générik Vapeur, Malabar, Archaos e Royal de Luxe, e dos espanhóis Els Comediants e La Fura dels Baus. Em segundo lugar, o retorno das figuras dos *entretainers* cuja arte se aproxima drasticamente da linguagem da destreza do circo e das técnicas dos palhaços.

Estes grupos, que fundamentam sua atividade em grandes espetáculos, se caracterizam principalmente por realizar um teatro de impacto que invade a rua com imagens que falam de uma sociedade pós-industrial, de um futuro, ou um presente, decadente e violento. Com essas propostas, os grupos conseguiram chamar a atenção de grande número de seguidores jovens, a exemplo dos grupos de *rock*, verdadeiros fanáticos que seguem os *performers* em busca de momentos de excitação e risco. A espetacularidade desse tipo de trabalho associou-se a grandes eventos multimediáticos. Um caso que se destaca é o da La Fura que interviu na abertura dos Jogos Olímpicos de Barcelona, 92.

O espetáculo *Bivouac* de Générik Vapeur é outro exemplo desta tendência macroespetacular. Segundo o crítico Marcelo Castillo Avellar, esta montagem apresenta "uma lúcida visão do cotidiano com sua alegoria da história contemporânea, da nova violência e da massificação ensurdecedoura do homem moderno, e acontece sem palavras, apenas uma demonstração corporal das contradições destes angustiantes aspectos da civilização atual".[17] Seus deslocamentos pelas ruas são na realidade um assalto à ordem urbana.[18] Outro exemplo é a *perfomance Dimonis*, do catalão Els Comediants. É um espetáculo sustentado pela utilização de fogos de artifício e pelo contato direto com o público que cria um estado de comoção na audiência, obrigando todos a participar, ainda que seja tratando de escapar dos atores e suas espadas de fogo.

O conceito de megaespetáculo, tão desenvolvido na Europa, tem como um de seus expoentes a companhia Royal de Luxe, que toma as praças com uma grande estrutura cência, como foi o caso do espetáculo *A Verdadeira História da França* no qual um livro gigante operava como dispositivo cênico capaz de fazer aparecer desde um enorme castelo de papel até as geladas e inalcançáveis fronteiras que Napoleão tentou cruzar. Anteriormente, a Royal de Luxe já havia mostrado um grande espetáculo com a estrutura de um verdadeiro *set* de filmagens com *Photo!*. Com ausência de palavras, *Photo!* consistia em uma pesquisa dos códigos do espetáculo teatral a partir de uma abordagem paródica das fotonovelas.

---

[15] Actup (Aids Coalition to Unleash Power) também significa *portar-se mal*. Alisa Solomon no seu artigo "Gay rights and revels: New York's lesbian/gay pride day" publicado em *Theater* (Yale, Fall/Winter 1987) descreve o teatral nas mobilizações da comunidade homossexual nos Estados Unidos.

[16] *Rap*, forma musical que também é conhecida como "conversa livre" e se baseia em pequenas agressões verbais ao amigo interlocutor.

[17] Castillo Avellar realiza interessante seguimento dos grupos de teatro de rua no marco dos festivais Internacionais de Teatro de Belo Horizonte (*Escenario y Calle*) (1995).

[18] Esse tipo de espetáculo teve influência no teatro de rua da Argentina de los anos 1990. Podemos dizer que os primeros espectáculos, da já extinta Organización La Negra, tiveram uma clara e determinante influência da proposta da Fura dels Baus. A *performance Tirolesa Oblelisco* concentrava os elementos aqui citados como característicos desta tendência européia. O próprio Marcelo Castillo afirma que "o grupo Escena Subterránea apresenta uma revisão do espaço do cotidiano de seus espectadores. A essência dessa relação carrega um elemento de crueldade, uma espécie de «invasão» da esfera de seguridade na qual o público busca acomodar-se, permitindo, de maneira radical, o surgimento de um novo ponto de vista sobre o já conhecido" (Castillo Avellar, 1995).

Há no teatro de rua europeu clara predominância dos grupos que trabalham a partir das condições do espaço físico e do inusitado da interferência teatral. Os franceses do Ilotopie em *Les gens de coleurs* transitam pelas ruas com os corpos seminus pintados com cores fortes intervindo nos espaços das pessoas. A montagem *Négrabox* da companhia franco-italiana Pesce Crudo é outro exemplo da intromissão no espaço urbano. Intromissão esta provocada pela presença de uma gigantesca caixa negra que corta o espaço da praça e oferece personagens que aparecem por todos os lados entre nuvens de fumaça.

A presença do circo se fez notar, como já foi mencionado, a partir dos anos 1980. O emprego de técnicas e de referências circenses está especialmente associado a grupos relacionados com a "antropologia teatral". No entanto, a adoção das linguagens do circo como matriz do espetáculo teve forte impulso com a realização de festivais e encontros durante os verões europeus. Alguns exemplos são o ator italiano Leo Bassi, o *clown* Beto da *Rambla* de Barcelona, ou a Companhia Contre-Pour. Ainda que não necessariamente fazendo referência a atores que utilizam a cara pintada e o nariz vermelho, é possível identificar no trabalho destes artistas a presença do conceito do *clown* como elemento motriz das suas *performances*. Para mapear este tipo de proposta cênica seria necessário fazer uma longa lista pois a maioria dos que trabalham neste campo são duos ou unipessoais, tipo de estrutura que facilita a comercialização dos espetáculos e sua itinerância.

Como conclusão deste breve panorama do teatro de rua cabe dizer que os anos 1980 e 1990 foram marcados pela exploração da espetacularidade das *performances* em detrimento dos vínculos políticos e ideo lógicos. Ainda assim, isso não significa afirmar que o teatro de rua tenha perdido seu caráter de manifestação artística associada aos conflitos políticos.

Um teatro de rua que centrado na exploração do espaço da rua e das relações possíveis com a audiência é uma tendência que não é como única. Atualmente, as formas mais políticas do teatro de rua associam-se a movimentos das minorias e tendem a abandonar os espaços ao ar livre para intervir nos espaços fechados das instituições. Hoje em dia podemos perceber uma grande diversidade de formas e modalidades de rua, e como afirma Bim Mason "se não faz muito, os artistas da rua eram perseguidos acusados de obstrução, atualmente, já conquistaram até espaços oficiais para suas *performances*" (Mason, 1992) com a conseqüente ampliação do número de eventos de teatro de rua e do incremento de sua presença nos grandes festivais com mostras específicas.

UFAC
PROGE: Compra
DATA: 09/02/2012
R$: 20,94

BIBLIOTECA
UFAC

André Carreira, nascido em Juiz de Fora (MG) é professor no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), membro fundador da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Abrace), diretor da companhia teatral (E)xperiência Subterrânea. Formado em Artes Plásticas pela Universidade de Brasília (1984), Carreira realizou seu doutorado sob orientação do Dr. Francisco Javier na Universidad de Buenos Aires (1994).